

Foucault mellem musikalitet og musikvidenskab – Træk af det musikalske menneskes genealogi

AF FREDERIK PIO

DEL I. Eksamination og korledelse

“– Will Jemand ein wenig in das Geheimniss hinab und hinunter sehn, wie man auf Erden Ideale fabrizirt? Wer hat den Muth dazu?... Wohl! Hier ist der Blick offen in diese dunkle Werkstätte. Warten sie noch einen Augenblick, mein Herr Vorwitz und Wagehals: Ihr Auge muss sich erst an dieses falsche schillernde Licht gewöhnen ... So! Genug! Reden Sie jetzt! Was geht da unten vor? Sprechen Sie aus, was Sie sehen, Mann der gefährlichsten Neugierde – jetzt bin ich der, welcher zuhört –”.

– Friedrich Nietzsche, juli, 1887 – “Zur Genealogie der Moral”, 1. Del, stk. 14.

(a) Indledning

I håbet om at man vil bære over med den alt for prætentiose indledning ovenfor, tillad mig at erindre om at debatten om musikvidenskabens status til dels er en politisk diskussion. Men hvor musiksociologen Poul Nielsen i en marxistisk 1970er diskurs utvivlsomt ville tilskynde os til at gentænke relationen mellem videnskab og ideologi, forekommer opgaven i dag at have forskudt sig. Den klassiske forestilling om en central grænselinie mellem ideologi og videnskab fremstår stadig mere diffus. Men derfor er den kritiske selvrefleksion på ingen måde overflødiggjort. Den er tværtimod ligeså påkrævet som tidligere.

Hvis man som humanistisk disciplin lægger afstand til illusionen om en absolut differentiering af ideologisk mystifikation og videnskabelig sandhed, forskydes perspektivet i stedet hen imod en gentænkning af forholdet mellem magt og viden. Med andre ord udgør den borgerlige

og ideologiske viden på den ene side og den neutrale, rene videnskab på den anden, ikke længere den universelle akse om hvilken humanvidenskaben kan sættes på formel. Som jeg ønsker at illustrere det, består den kritiske opgave i dag mere i at se hvorledes og med hvilke konsekvenser en institutionel diskurs indstiftet som sandhed afsætter sociale effekter, ved at sætte sig i bevægelse i feltet mellem meningsrelationen og magtrelationen?

Med den franske filosof Michel Foucault (1926-1984) handler det om historisk at analysere disse forhold. For år tilbage har der som antydning gjort sig gældende forestillingen om et *ydre* forhold mellem magt og viden. Viden som et instrument i magtens ærinde. Man har med den politiske kritik af videnskaben haft forestillingen om en konfrontation mellem den rene videnskabelige viden som indvævet i nogle politiske ideologier. I 1970'erne drejede det sig m.a.o. om at afdække den ideologiske brug af en videnskabelig viden, således at kritikken af den ideologiske forvanskning indirekte skyggeboksede med en forestillingen om en ubesmittet videnskabelighed (den Marxske historieopfattelse). Når det fremmedgjorte individ skal komme til bevidsthed om den objektive uretfærdighed der ligger i overklassens merværditilegnelse, bygger dette altså på en etos om at adskille videnskaben fra de ydre interesser der påvirker den og udbytter den (Althusser). Det afgørende brud man i denne sammenhæng skal hæfte sig ved, er at Foucault repræsenterer et forsøg på at vise det problematiske i at insistere på et rent *ydre* forhold mellem magt og viden.

Videnskaben potenserer så at sige sin egen blinde plet, så længe den insisterer på at se sig selv som en principiel ren størrelse omkranset af ydre værdisættende, ideologiske interesser og institutioner. Magt og viden tænkes altså hos Foucault at stå i et *indre* forhold til hinanden. Viden er for ham ikke neutral men står i et gensidigt forhold til beherskelsesstrategier, hvor udøvelsen af dominans genfindes i den historiske analyse af kampene om at sætte specifikke betingelser og præmisser igennem for produktionen og ibrugtagelsen af sand viden. I afstand til formaliserende og hermeneutiske analyser søger Foucault at *beskrive* hvorledes en humanvidenskabeligt sanktioneret viden, i sit indspil i en social virkelighed samtidig bliver en ekskluderende viden. Dermed tematiseres *betingelserne* for den konkrete videnskabs funktion som videnautoritet. Fokus flyttes dermed fra den ideologiske forvanskning hen mod en historisk problematisering af de effekter, en videnskabelig

sanktioneret viden afsætter i en samfundsmæssig virkelighed. Selve magtaspektet ved videnskaben kan i dette perspektiv ikke reduceres til spørgsmålet om en ren logisk orden og en neutral rationalitet der adskiller sandt fra falsk, som 1970ernes videnskabskritik tenderede mod at gøre det. Hvor det for universitetsmarxismen drejede sig om at nå frem til en viden der kunne bestemme magtforholdet som suspenderet, bliver det mere et spørgsmål for Foucault om at vise hvorledes der i selve institutionaliseringen af et vidensfelt ligger et magtindspil i de sociale rum der omkranser denne viden.

Artiklen falder i tre dele efter princippet om stigende generalitet. I første del søger jeg at vise hvorledes konkrete typer af årsag/virkning er aktive i den musikvidenskabelige institutions eksamination i korledelse (instruktion og direktion af kor) som specifik begivenhed. Det er en analyse af styrkeforhold som de fremtræder, når denne begivenhed som lokalt punkt anskues som del af den musikvidenskabelige uddannelse. Med Foucault søger jeg væk fra korledelsesdisciplinens selvforståelse (den idealistiske fordring om at kunstmusikken altid hviler i en sfære hævet over enhver forpligtelse på subjektiv værdisættelse), hen imod en kontekstualisering af denne disciplin som integreret del af musikvidenskabens faglige profil.

Også inden for musikvidenskaben skabes der nye problemfelter der intervenserer i idealet om en erkendelsesgivet frihed. Med en kritisk analyse af musikalitet søger jeg at bidrage til muligheden for at musikvidenskaben kan gentænke sig selv, i relation til den musikalske subjektivitet der på én gang integreres i – og understøttes af – institutionen. Den kamp der konstant pågår omkring sandheden, og retten til den, indstifter videnskabens kritiske selvrefleksion som en diskurs, der søger at tænke *betingelserne* for produktionen af sand viden. Nedenfor argumenterer jeg således for at korledelseseksaminationen griber formende ind i den musikvidenskabelige institutions bestemmelse af musikalsk betydning. Foucault får her ordet da han bedst selv sammenfatter sin position: “There is a battle for truth, or at least around truth – it being understood ... that by truth I do not mean the ensemble of truths which are to be discovered and accepted, but rather the ensemble of rules according to which the true and the false are separated and specific effects of power attached to the true, it being understood also that it’s not a matter of a battle on behalf of the truth, but a battle about the

status of the truth and the economic and political role it plays ... The essential political problem for the intellectual is ... that of ascertaining the possibility of constituting a new *politics of truth* ... It's not a matter of emancipating truth from every system of power ... but of detaching the power of truth from the forms of hegemony, social, economic and cultural, within which it operates at the present time".¹ Sandheden er altså hele tiden udsat for moralske, fagpolitiske, økonomiske krav. Der-til kommer at den produceres og konsumeres i netværk, hvor der er apparater eller "installationer", der søger at få kontrol med sandheden, fordi denne udgør indsatsen par excellence i mange typer konflikter. Konkrete ibrugtagelser af sandhed kan på denne måde tages op til kritisk revision, og der åbnes dermed for en ny "sandhedspolitik". Tyngden i Foucaults analysestrategi bevæger sig som nævnt væk fra spørgsmålet om den ideologisk forvanskning, og bestræber sig i stedet på at udforme fremstillinger af hvorledes videnskaben historisk har produceret sandhedseffekter. Effekter der har vedhæftet sig individet og dermed blevet brugt i tilordningen af subjektiviteter. En proces Foucault analytisk søger at optrælle i sin sonderinger af vidensmagts integration i det moderne samfund; af de indbyggede styrkeforhold og de heraf afledte subjektiviteter: "Dér hvor sjælen foregiver at forene sig, der hvor jeg'et digter sig til en identitet ... bliver genealogerne ved at søge efter begyndelsen – efter de utallige begyndelser ... herkomstanalysen (genealogien, F.P.) tillader at opsplitte jeg'et , og, på dets tomme synteses pladser og steder at få tusindvis af nu tabte begivenheder til at vrimle frem".² Genstanden er her den musikalske subjektivitet. Men derfor bør man næppe tiltænke musikvidenskaben rollen som arkitekt bag et begreb om musikalitet. Der er snarere tale om at musikvidenskaben til dels har manifesteret en tendens til at berettige og legitimere en musikalitet i forhold til den musikstuderende, eksamineret af instituerede autoriteter som "musikkritikeren", "censor", "sanglæreren" eller "videnskabsmanden". Musikalitetsperspektivet på korledelseseksaminationen danner dermed udgangspunkt for denne principielle diskussion.

I artiklens anden del placeres korledelseseksaminationen i forhold til *humanismen* som åndshistorisk baggrundsperspektiv. Ved at lade lokale typer af årsag/virkning i denne eksaminationen afspejle den musikvidenskabelige institutions placering i denne idéhistoriske tradition, sø-

ger jeg at skitsere konturerne af en konstruktion *Homo-Musicus*: det musikalske menneske. Historisk installeret med afsæt i opkomsten af en videnskabelige diskurs med musik som genstand for en institutionaliseret vilje til viden. Med eksaminationen i korledelse kortlægges dermed en *punktuelt* del af en nutidig situation, der fremstår som aktuell illustration af et overordnet historisk skred, i hvilket musikkens historiske funktioner (som almuens kilde til glæde og fornøjelse, som integreret del af gejstlighedens magiske-religiøse ritualer, som adelig repræsentation) gradvis – med opkomsten af en moderne *videnskab* om musik – begynder at blive anskuet i et nyt lys. Min basishypotese er at musikken ved overgangen til det 20. årh., i sit historiske forhold til ideen om en indre sandhed får en ny figuration. Musikalitet ekspliciteres ikke bare som prøvesten før det inderliggjorte subjekts fordring om humanitet. Musikalitet bliver samtidig en egenskab ved individet der muliggør en intervention udefra i forhold til dets opfattelse af sig selv. Den tyske institutionalisering af musikken som objekt for en “Musikwissenschaft” i 2. halvdel af det 19. årh. ser jeg som en helt central *hændelse* i forhold til vore dages konstituering af individet som subjekt for en musikalitet. Det er på en gang en meget lille og meget stor forskel der her sættes. Idet den musikalske subjektivitet bliver en del af det forum, hvorfra sandheden om individet kan udlæses, åbnes musikens sfære dermed op for moralske overvejelser. Mit ærinde er her ikke en redegørelse for denne centrale mutation i den historiske musikudvikling. Fokus er i stedet på hvorledes denne udvikling *idag* bekræftes af den ovennævnte eksamination, der indirekte baserer sig på fordringen om, at musikalsk legitimitet står i et forhold til en “indre grund” i subjektet, der dermed bliver bærer af en substantiel egenskab. Der sættes med denne eksaminations praktiske beskaffenhed, samt med kunstværket som paradigmatiske for en æstetisk-idealistisk tradition, nogle rammer for normativitet som truer med at overtage den musikvidenskabelige institutions normer for omgang med viden. Dvs. universitetets idealer om kritisk selvrefleksion, intersubjektiv transparens, konsensus, etc. Med humanismen tematiseres m.a.o. en subjektivitetsproblematik der griber ind i analysen af koreksaminationen. Med udgangspunkt i den her skildrede disciplinære effekt, peges der således på en kritik af grundlaget for denne eksaminations idealistiske subjektmodel og den tradition den bygger på.

I det omfang jeg med fremstillingen af et *sangpædagogisk* problemfelt i tredie del af artiklen foretager et historisk tilbageblik, er det for at *skitsere en historisk baggrund for denne nutidige situation*. Dette for at vise hvorledes den ovennævnte aktuelle koreksamination kan synliggøres i dens forbindelse til nogle karakteristiske overvejelser fra første halvdel af det 20. årh. Via dette metodiske greb bliver det samtidig muligt at belyse musikvidenskabens historiske integration af en pædagogisk diskurs. Først redegøres der for en række almene musikalske problematiseringer af pædagogisk-didaktisk karakter, som jeg søger at tematisere ud fra Jens Erik Kristensen og Lars-Henrik Schmidts genealogisk inspirerede analyse af det 20. årh.s renhedsideal i "Lys, Luft og Renlighed". Dernæst søger jeg på basis af denne analyse, at diskutere musikvidenskabens funktion i dette felt. Dermed bliver det også klart at min beskrivelse af den aktuelle korledelseksamination i artiklens 1. og 2. del ikke kommer ud af den blå luft, men tværtimod bliver forståelig som en *geniscenesættelse* af nogle problematiseringer der rækker godt og vel 3/4 årh. tilbage i tiden. Når jeg via periodens *almene* musikpædagogiske debat prøver at se musikvidenskabens i en bredere social kontekst er det for at forfægte to postulater: (1) Den videnskabelige problematisering af musikalitet er grundlæggende historisk. D.v.s. at de institutionelle overvejelser omkring relationen mellem musikalitet og umusikalitet har ikke fulgt den teleologiske og dialektiske udvikling af "rationalitetens røde tråd", men snarere styrkeforholdets ustadige og arbitrært skiftende logik. (2) Begrebet om musikalitet er blevet instrumentaliseret til at trække en grænse mellem en principiel orden (det homogene) og principiel uorden (det heterogene). Min fremstilling fastholder at musikalitetsbegrebet i det 20. årh. har stået i et gensidigt, symmetrisk og konfliktuelt forhold til sin egen negation; sin udgrænsede modsætning (det umusikalske). En positiv undersøgelse af musikalitetsbegrebets historie i forbindelse med opkomsten af videnskaben om musikken, peger således på det umusikalske, det diskvalificerede som konstituerende for musikalitetsbegrebet i dets *positivitet*. Såfremt musikalitet kan fremstilles som "dynamo" i (eller betingelse for) et vidensfelt, der som nævnt søger mod en afgrænsning af musikalsk rigtigt og forkert, acceptabelt og uacceptabelt, tematiseres også musikvidenskabens. Problemet er at den videnskabelige og dermed autoritative viden nødvendigvis må fremstille sig selv som sandhed, for at man ikke skal få øje på den som magt. Har musikvidenskabens da historisk gjort brug af et be-

greb om musikalitet? Når jeg svarer ja hertil, er det som et forsøg på at se en betingelse for musikvidenskabens praksis beskrevet. En praksis hvis berøring med en bredere social kontekst præcis åbner sig for beskrivelse med musikalitet som perspektiv. Som autoritet er musikvidenskabens magt ikke dens hindring som videnskab. I Foucaults perspektiv er der ikke nogen ideologisk udbytning at bortrense, for dermed at kunne uddestillere ren viden og neutral sandhed. Det er netop den videnskabelige *funktionsmåde* i sin sociale intervention det drejer sig om at fremvise, hvis fornuften skal komme til klarhed over sig selv. Og her er det at musikalitet viser sig at gribe ind i nogle centrale *sociale* symbolværdier, der refererer tilbage til musikvidenskabens egen konstitution præcis som *stilvidenskab*. Artiklen følger her institutionens konstituering af sig selv som videnskab i 1920-30erne med særlig henblik på professoratets centrale funktion i denne proces. Med påstanden om at den videnskabelige videns fordring på sandhed i musikalsk regi har beskæftiget sig med forestillingen om det musikalske menneske, repræsenterer artiklen altså et forsøg på at skitsere den rationalitet der historisk har genereret tilsynekomsten af en særegen vidensfigur i det 20. årh. *Homo-Musicus*. Denne figur er en metafor for en videnskabeligt installeret "musikalitet". Artiklen er at forstå som præsentationen af en række fragmentariske indspil i det historiske felt mellem musikalitet og musikvidenskab. Som helhed repræsenterer artiklen et forsøg på *kombinatorisk* (ikke logisk eller formelt) at beskrive nogle ganske forskellige hændelser. Disse søges ikke underlagt én essentiel kausalitet. Det er mere et forsøg på at se nogle analogier og affiniteter i det nedenfor fremstillede sammensatte empiriske materiale via fremvisningen (ikke forklaringen) af overlapninger, alliancer og symmetrier i dette.

(b) Installationsbegrebet

Et centralt begreb i Foucaults analysestrategi i "La Volonté de Savoir", er hans "*dispositif* du sexualité". I den engelsksprogede Foucault-reception³ er dette oversat ved begrebet "*apparatus*". Søren Gosvig Olesen har i sin danske oversættelse af "La Volonté de Savoir" anvendt det danske "*installation*".⁴ Men hvad siger Foucault så om dette begreb? "What I'm trying to pick out with this term is, firstly, a thoroughly heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions – in

short, the said as much as the unsaid”.⁵ Det empiriske felt i hvilket Foucault fører sin analyse – og dermed prøver at etablere sammenhænge i form af kausale relationer – er altså yderst sammensat og mangeartet. De heterogene elementer der indgår i konstruktionen af sammenhænge, åbner dermed op for at samme fænomen analytisk kan tilskrives forskellige *typer* af forståelighed:”Thus a particular discourse can figure at one time as the programme of an institution, and at another it can function as a means of justifying or masking a practice which itself remains silent, or as a secondary re-interpretation of this practice”.⁶ Dette udsagn er centralt da min analyse søger at diskutere musikvidenskaben med udgangspunkt i analysen af en *konkret* eksaminatorisk praktik i korledelse, ud fra antagelsen om det mulige i at gennemføre en refortolkning, der rækker ud over denne case egen selvforståelse og dermed peger på en *generel* problemstilling. Dermed kortlægges: “... magtens lokale kynismer – taktikker som sammenkædes, gensidigt fremkalder og udvider hinanden, finder holdepunkter og betingelser andetsteds og slutteligt aftegner installationer i helheden ...”.⁷ Foucault prøver med andre ord at se: “... hvad er det for – ganske umiddelbare, ganske *lokale* – magtforhold der er på færde”; for derefter at analysere: “... Hvordan [de] forbindes ... magtrelationer[ne] indbyrdes efter en *global* strategis logik”.⁸ Med udgangspunkt i det funktionelle skred i – eller den modifikation af – kropslighedens betydning jeg nedenfor vil diskutere i den konkrete koreksaminatoriske begivenhed, tematiseres et tredje moment: “I understand by the term “apparatus” a sort of ... formation which has as its major function at a given historical moment, that of responding to an *urgent need*. The apparatus thus has a dominant strategic function”.⁹ Foucaults analyse imødegår altså illusionen om humanvidenskabelig værdifrihed, ved at udforme en selvbevidst perspektivsættende optik. Foucaults livslange filosofiske mellemværende med Nietzsche udmønter sig endvidere i en magtanalytisk grundtone i forfatterskabet, der uophørligt kredser om de *konfliktuelle* drivkræfter bag den historiske *sandheds*produktion. Fra en generel vidensproblematik udspringer altså en magtanalytik: “The apparatus is ... always inscribed in a play of power, but it is also always linked to a certain coordinates of knowledge which issue from it ... This is what the apparatus consists in: strategies of relations of forces supporting, and supported by, types of knowledge”.¹⁰

Det er den historiske analyse af *diskurser, hændelser og institutioner* der placerer Foucault som genealog.¹¹ Dvs. at aktuelle “adfærdsautomatismer” der baserer sig på selvindlysende sandheder, bliver genstand for en herkomstanalyse. Vore nutidige adfærd og vores sandheder bliver m.a.o. underkastet en art “slægtshistorie”. Dvs. at naturlige, nutidige “evidenser” undermineres ved at påvise deres skrøbelige og ofte tilfældige tilblivelseshistorie. Genealogen Foucault søger altså at sætte et historisk perspektiv på en nutidig problematik, ved at undersøge hvorledes korrelationen mellem vidensområder og normativitetstyper historisk har *installeret* subjektivitetsformer, der rækker frem til vore nutidige institutionelt implementerede (bl.a. eksaminatoriske) sociale praktikker. Med en sådan type analytik søger Foucault at udforme en ny praksis for filosofien der retter sig mod gentænkningen af nutidige tankevaner. Installationsanalysen aftegner dermed den historiske ramme for at kunne tænke ud over det nu vi er en del af, og dermed også udover den mentale spændetrøje som vor historicitet henviser os til. Man kan sige at Foucault med installationsbegrebet søger at redegøre for netværk af magtrelationer, der over vidensfelter institutionelt disponerer et område for sandhed. “Installationen” udgør med andre ord den abstrakte indramning af den genealogiske analyse. Med J.E. Kristensens ord er installationen: “... Foucaults betegnelse for helhedsstrategierne i vidensudviklingen, de strategiske momenter i en bestemt historisk iscenesættelse af viljen til viden”.¹² Musikalitet bør således analyseres – ikke som en uforanderlig og mystificeret essens ved det musikalske menneske men – som et mangfoldigt og sammensat korpus af diskursive og sociale praktikker der historisk har *installeret* sig i subjektet som generel reference til forskellige typer problematiseringer af musikalsk adfærd. *Musikalitet opfattes dermed som en historisk og dermed skiftende måde musikalsk at blive subjekt på,*¹³ i overensstemmelse med takt og tone for et specifikt socialt samspil mellem mennesker.

Jeg vil nedenfor forsøge en indstigning til installationsbegrebet med en beskrivelsen af en central koreksaminatorisk *begivenhed*.¹⁴ “Kræfterne som er på spil i historien ... kommer altid først til syne i en *begivenheds* enestående terningekast”¹⁵ siger Foucault. Korledelseseksaminationen undersøges altså som indfaldsvinkel til installationen af en “musikalitet”.

(c) Musikalitet og ritus

“Das Existieren im Spätkapitalismus ist ein dauernder Initiationsritus”.

– Th. W. Adorno “Dialektik der Aufklärung”.

Hvad er det så for en disciplinering der er tale om i denne koreksamination, og hvad forstås der ved *musikalitet*? For at indkredse et svar på disse spørgsmål, lad os først se på en model for et arketypisk ritus. Som udgangspunkt for analysen af denne eksaminations funktion, er *ritualet* måske et konstruktivt udgangspunkt. Ikke mindst fordi det vil hjælpe til en definition af musikalitet som den funktionelt fremgår af denne konkrete eksaminatoriske begivenhed. Som det vil fremgå udgør koreksaminationen bl.a. med eksaminandens synlighed og kropsinvesteringer det privilegerede punkt for en sådan type analyse. En abstrakt definition af musikalitet kan foreløbig fremsættes ud fra antagelsen om at vurderingen af individets musikalske adfærd til korledelseseksamen gestaltet i et abstrakt rum, der kan beskrives over dikotomierne: *følelse/intellekt*, *indre/ydre*, *subjekt/objekt*, *udsagn (sprog)/handling (krop)*. I det øjeblik at disse typer oppositioner problematiseres i musikalsk regi, er der tale om udsagn om musikalitet. En sådan musikalitet instrumentaliseres i korrektionen af individets musikalske væren, ud fra eksaminatorisk observeret og tilskyndet adfærd til at *mediere* disse begrebsmodsatninger. Et materielt sagforhold som “dirigentens” kropslige gestus til koret er eksempelvis ikke musikalsk, hvis ikke der i udtrykket ligger en reference til en indre grund; en umiddelbar subjektiv intentionalitet. En central forudsætning for eksaminationens blåstempling af musikalsk adfærd, hviler altså på en udveksling mellem de ovennævnte oppositionspar. Musikalitet defineres altså her som *genereret* størrelse i feltet mellem de komplementære *måder at være på*. I afstand til en metafysik er det applikationen af begrebets funktionelle realitet i en normativ anvendelse jeg søger fremstillet. Som det vil fremgå nedenfor møder den synlige krop en musikalsk norm i *ritualet*: “... beherskelsen, i ethvert af historiens momenter, fikses i et ritual, den påtvinger forpligtelser og rettig-heder; den konstituerer omstændelige procedurer. Beherskelsen afsætter mærker, indgraverer minder i tingene og *endda i legeme*ne, den fører regnskab over gældsposterne. Et reglernes univers, som ikke er bestemt til at mildne, men til at tilfredsstille volden Reglen, det er stædighe-dens beregnede nydelse ... Den gør det muligt uden ophør at genopta-

ge beherskelsens spil, den iscenesætter en omhyggeligt gentaget vold”.¹⁶ I institutionelt, eksaminatorisk regi er det karakteristisk for musikaliteten at denne som nævnt lader til at fungere indenfor en vekslende bevægelse, der udgår præcis fra den grænselinie, der adskiller de fire ovennævnte oppositionspar i definitionen af musikalitet. Netop fordi der er tale om en bevægelse mellem komplementære oppositioner, er det personligheden der integreres og ikke specifikke delaspekter af denne. Psykologisk set er det altså en mekanisme med en “global” effekt der er tale om. Udsagn og handling, indre og ydre smelter sammen i en *hermed-handling*: en bevægelse fra tavshed og uorden til samklang og orden. Religionsfænomenologen Arnold van Gennep opstillede i sit værk “Les rites des passage” (1909) en model for det arketypiske rituelle forløb som observeret i forskellige skriftløse stammefolks praktikker. Hvor ikke andet er angivet, citerer jeg i det følgende fra religionsfænomenologen Podemann Sørensens sammenfatning¹⁷ af denne model:

(a) Udskillelsesfasen. “Ritualets objekt skilles ud fra sin vante sammenhæng og markeres som noget særligt. Det kan eks. ske ved at en person der skal indvies, anbringes i isolation i en kortere eller længere periode, eller ved særlig bemaling eller anden markering”. I korledelseseksamination får man lov til at forlade eksaminationslokalet 20. minutter før man “skal på”. Ved eksaminationens begyndelse er man indlysende skilt ud fra censurpanelet samt de øvrige studerende. (Dette kunne dog opfattes som en banalitet i det at lignende forløb også kan iagttages ved andre eksamensformer). Herved oparbejdes:

(b) Den liminale fase; “(af latin: “limen”, grænse), hvor selve grænseoverskridelsen tænkes at finde sted. Ritualets objekt er nu hverken i sin oprindelige eller i sin nye tilstand ... det svæver så at sige frit i luften og har heller ingen indre, fast struktur. Det er blevet blødt og kan formes af ritualen. I den liminale fase er også grænserne mellem objektet og omgivelserne flydende. Hvad der gøres ved objektet kan få verdensomspændende konsekvenser. Den liminale fase er således også en kritisk fase hvor alt kan tænkes at ske, og hvor den rituelle kontrol med forløbet må være streng, ofte ud i mindste detalje. Men netop i dette kritiske og farlige alle muligheders tomrum kan ritualen forme og forny sit objekt og lade det indgå i inkorporationsfasen”, (jeg fremhæver).

Når korledelseseksaminationen kan antages at rette sig mod indivi-

dets musikalitet, er det fordi at sidstnævnte indrømmes en realitetskarakter i tomrummet mellem de nævnte abstrakte oppositioner der overlejrer eksaminandens adfærd. Når det der eksamineres lige så meget er “musikalitet” som det er *specifikke* fagtekniske kompetencer (slagskema, direktion, kommunikation til koret, etc.), er det fordi brugen af disse fagtekniske kompetencer er genstand for en musikalsk *helhedsvurdering*. Det forventes altså at det musikalske værk af eksaminanden behandles som paradigmatiske for en – af eksaminanden – anerkendt/genkendt tradition. Først derved bliver adfærden egentlig musikalsk. Dermed har det eksaminerede subjekt jvf. Van Gennep-citatet: “... ingen fast struktur ... det er blevet blødt og kan formes af ritualen”. Den musikalitet der eksamineres er følgelig noget der eksisterer i *mellemrummet* mellem entydige funktioner. *Subjekt/objekt, indre/ydre, følelse/intellekt, udsagn (sprog)/handling (krop)*; disse veksler konstant i en relationel bevægelse. Hvis dét der medierer denne vekslen er individets musikalitet, og dennes funktion reelt set er relationel¹⁸ og ikke substantiel, så er der (jvf. Van Gennep) som nævnt “... ingen fast struktur”. Netop fordi udifferentieringen af individet (i *enten* subjekt *eller* objekt) i eksaminationen ophæves for at en *musikalsk* kompetence kan træde frem, er der tale om en adfærd der eksaminatorisk tilskyndes til at *totalisere* og *syntetisere* indoptagelsen af en tradition. Det er således i udvekslingen mellem de ovennævnte komplementære oppositioner der overlejrer individets adfærd, at musikaliteten sætter sig igennem og dermed kan iagttages og vurderes. I den eksaminatoriske observation af musikalitet er sidstnævnte altså hverken “ydre” eller “indre”, men fungerer i helhedsvurderingen af en musikalsk adfærd der behandler kunstværket som paradigmatiske for en genkendt/anerkendt tradition. Det er eksaminandens forvaltning af dette sammensatte felt af kræfter og kompetencer der evalueres eksaminatorisk. Det er præcis i skæringslinien hvor disse komplementære oppositioner grænser op til hinanden, at deres forskellighed men samtidig deres latente syntese markeres via forestillingen om en essentiel “musikalitet”. Musikalitet som idé holder altså sammen på vor måde at stå i forhold til omverdenen på.

Jamen kan *al* adfærd da ikke opfattes som en kombination af subjekt/objekt, indre/ydre, etc. kan man indvende? Måske – måske ikke. Men med dette spørgsmål forbigås den egentlige pointe. Min antagelse er netop (som det senere vil blive uddybet), at denne fordobling eller “gaffeldeling” af individet indenfor de abstrakte oppositionspar uafvi-

dende får en *strategisk* funktion i forhold til nogle anonyme, institutionelle målsætninger, som individet *på ingen måde kan tages til indtægt for*. I forlængelse af subjektets status som medierende instans ser man i korledelseseksaminationen, som anført hos Van Gennep at "... grænserne mellem objektet og omgivelserne [er] flydende". Eksamensvurderingen af eksaminandens adfærd finder ligeledes sted præcis dér hvor den musikalske situations konstituenten (produktiv/receptiv, afsender/modtager) *skærer* hinanden. Eksaminanden er simultant modtager af – og medvirkende i – den musikalske situation. Han er hverken publikum eller musikanter men placeret i det eksaminatoriske scenarie, præcis der hvor hans status er både-og/hverken-eller, i en foreløbig bliven-til-situation. M.a.o. en status der er hjemløs i forhold til de specifikke tilhørsforhold som alle andre tilstedeværende ved eksaminationen klart er tilskrevet. Individet er altså i korledelseseksaminationen kropsligt placeret i skæringspunktet mellem de to basis funktioner der konstituerer den musikalske situation: (a) Betjeningen af instrumentet i udøvelsen af musik og (b) den lyttende receptive funktion som iagttagende publikum. Kropsligt befinder eksaminanden sig altså på skæringslinien mellem den musikalske begivenheds afsender/modtager, produktiv/receptiv konstituenten, (de to dele der tilsammen udgør det koncert idiom som korledelseseksamen søger at imitere). Musikaliteten genereres ikke bare relationelt i tomrummet mellem individets komplementære egenskaber, men sættes tillige i spil på parallel vis i det musikalske rum hvor i musicaliteten umiddelbart "materialiseres", når der spilles. Denne strukturelle hjemløshed i forhold til delingen af eksamensscenariet i afsender/modtager, resulterer altså i en udskillelse med henblik på en autoritativ censur af en adfærd der konstitueres i en vekslende bevægelse, ikke bare i forhold til individet som subjekt og objekt men altså også som krop i rummet der indrammer den musikalske eksamination, (sidstnævnte vilkår deles dog principielt med koret forstået som formidler af komponistens diskurs). Den musikalske *væren* intensiveres altså som følge af denne situation. For eksaminatorisk at nyde musikalsk legitimitet er udtrykket således bundet til handlingen; den ydre gestus til forestillingen om en indre hensigt, etc. Grænserne mellem disse gøres dermed flydende og der defineres med Van Gennep et "... tomrum [hvori] ritualen kan omforme og forny sit objekt" og "... hvor den rituelle kontrol med forløbet må være streng, ofte ud i mindste detalje", (jvf. korledelsesdisciplinens minutøse supervision og

instruktion af en musikalsk “krops-semoitik” med udgangspunkt i slagskemaet). Med en læsning af denne rituelle indstiftelse tilbydes således en forståelse af hvorfor korledelsesdisciplinen er henvist til at operere med musikalitet som en central betingelse for sin eksaminatoriske praktik. Dette leder til:

(c) Inkorporationsfasen. “Hvor [individet] integreres i sin nye sammenhæng og antager sin nye status. Hermed demonstreres det at objektets – og verdens – tilstand atter er normal”. Man har enten med succes (bestået F.P.) eller fiasko (dumpet F.P.) gennemgået en initiering af rituel karakter. Man har her iflg. Van Gennep at gøre med betydningsladet handling: “... som meddeles verden, ikke til oplysning, men for at den kan *tage form derefter*. – I ritualet *gøres* tingene, barnet *gøres* voksent, af ugifte *gøres* ægtefæller, marken *gøres* frugtbar, den skete skade *gøres* god igen etc.”, (jeg fremhæver). Det der *gøres* i korledelseseksaminationen er ikke en blot en attest af en ren kompetence. Spørgsmålet er om det der også *gøres* her er musikalske subjektiviteter? En homogenisering af subjekter der rækker ud over den konkrete begivenhed, og dermed ind i det indre “hverdagskompas” der retningsbestemmer individets musikalske perception, tænkning og handlen til daglig? De principielle paralleller mellem Van Genneps ritusmodel og den koreksaminatoriske begivenhed, antyder foreløbig dels forestillingen om en musikalsk *intervention* overfor individet, dels musikalitetsbegrebets *relationelle* status, som noget der i den eksaminatoriske vurdering manifesterer sig i feltet mellem komplementære oppositioner, d.v.s. måder at være på.

(d) Musiklederen og de tre fag-grene

*I det rum, disciplinmagten behersker, manifesterer
den essentielt sin styrke ved at arrangere objekterne.
Denne objektiveringsceremoni kaldes eksaminasjon.*

– Michel Foucault “*Surveiller et Punir*”.

For at se hvorledes det ovennævnte knytter an til musikvidenskaben, lad os først ridse nogle hovedlinier op: Symptomatisk for den herskende institutkoncensus anføres det i “Håndbog for Musik-Studerende”, hvorledes musikvidenskab er: “... en bred praktisk og teoretisk musikuddannelse i den humanistiske universitetstradition”. Endvidere anfø-

res det hvorledes faget bør opfattes: "... i den treenighed som gør MI (Musikvidenskabeligt Institut, F.P.) speciel: det teoretiske, det historiske og det praktiske".¹⁹ Andetsteds beskrives hvorledes det: "... at kunne forene disse ting ... måske [er] den fornemste kvalifikation vi (kandidaterne, F.P.) kommer ud med".²⁰ På den måde opnås der et: "overblik [fordi] de forskellige fag berører de samme historiske perioder og teoretiske fænomener – blot set fra forskellige sider".²¹ Man ser altså at forestillingen om en syntese – der forener indsigten fra de forskellige faggrene i et overblik – spiller en central rolle i denne selvforståelse. På samme måde hedder det også i præsentationen i 1989 af Musikvidenskabeligt Institut, Kbh. i en publikation fra Københavns Universitet: "... da en hovedfagsordning i musik blev indført i 1938 ... bestod [faget] nu ikke længere udelukkende af musikhistorie og teori, men en række praktiske discipliner var efterhånden kommet til, og den afgørende blanding af praktiske, historiske og teoretiske sider, som siden har været *et afgørende kendetegn ved faget*, blev en realitet".²² Og i Musikvidenskabeligt Instituts årbog henvises også til den for: "... fagets karakter ... *helt nødvendige syntese* af praktiske, teoretiske og historiske indsigter ...".²³ I denne forbindelse tiltrækker disciplinen korledelse sig en særlig opmærksomhed. Det er i denne disciplin at: "... man skal *instudere, dirigere og korrigere* værker af varierende stil og sværhedsgrad".²⁴ Dertil kommer at man skal beherske: "... *instruktion og ledelse* af kor og forskellige former for ensembler".²⁵ Selv om eksamensordningen ikke nævner det, er det klart at vurderingen af de nævnte kvaliteter, som kandidaten skal demonstrere (instruktion, direktion, korrektion, instruktion, ledelse), er uløseligt bundet til en forestilling om "musikalitet". Det bekræftes da også i korledelseskompendiet "Punktkursus" at det er korlederens ansvar at: "... styre og holde den musikalske kurs".²⁶ Det er altså næppe muligt at bedømme en kandidats anlæg for disse egenskaber uden at vurdere hans "musikalitet", i det at denne altså holder sammen på helhedsvurderingen af den eksaminerede. Dertil kommer at korledelsesdisciplinen fungerer som en tilsyneladende særegen fagillustration af den ovennævnte forestilling om en syntese af musikvidenskabens tre kompetenceområder. Praktiske og teoretiske kundskaber er indlysende forbundet med de ovenstående fem understregede funktioner. Men også det historiske aspekt finder vej ind i kordisciplinen, da det også forventes at materialet skal kunne perspektiveres via denne vinkel. Således anføres det hvorledes man bør

demonstrere kendskab til: "... teksten, komponisten, værkets placering i dennes produktion og i øvrigt hvad du finder væsentligt for forståelsen ...".²⁷ Koreksaminationen retter sig mod musikaliteten (men det gør eks. solofagene sang og klaver også). Det iøjenfaldende er at musikvidenskabens traditionelle tredeling (i historisk, teoretisk, praktisk musikkompetence) lader til at flyde sammen her: korledelseseksaminationen får karakter af en art knudepunkt i hvilken det hele tilsyneladende antages at gå op i en højere enhed, for derved at producere denne diffuse kategori musikalitet. Selve integrationen af abstrakt teori og konkret praksis sætter her en relation mellem intellekt og emotionel sanselighed, der indirekte baserer sig på forestillingen om en musikalitet. Omkring at mestre den musikalske helhed anføres det hvorledes dette: "... ikke [kan] gøres verbalt/intellektuelt – dertil er ... intellektet for fattigt og kroppens mysterier for uudforskede".²⁸ Men i samme åndedrag siges det at: "Processen at omsætte fra nodebillede til musikalsk idé ... i hovedsagen [er] intellektuel...".²⁹ Selve den musikalske ides vej fra konception til udførelse (og dermed klingende realitet) skærer altså et tomrum mellem følelser og intellekt som to komplementære modaliteter. *Et tomrum hvori den prekære og flygtige størrelse "musikalitet" suverænt råder*; men samtidig et domæne der af eksamenssituationens nødvendighed pånødes en eksternalisering og objektivisering, for dermed at åbne for konsensus, objektivitet og dermed vurdering.

I forlængelse af forsøget på at samtænke de tre musikvidenskabelige "fag-grene", opereres der i korledelseseksaminationen i et grænseområde mellem de nævnte oppositionspar (generelt: fra en introvert kreativ idéproces til udadvendt kommunikation af denne til koret). Det er præcis i og med eksaminandens demonstration af at han behersker den disciplinerede sameksistens mellem disse komplementære modsætninger, at musikaliteten knæsesættes som eksamineret objekt (selvom den i eksamensordningsregi formelt ikke eksisterer). Denne eksamination placerer sig ikke bare som dronningedisciplin, i og med det særegne krav om at kandidaten samtænker institutionens tre fagkompetencer. Den musikvidenskabelige disciplins spekulative element "musikalitet" konstitueres tillige som betingelse for det eksaminatoriske blik. Man ser altså at en tilstrækkelig honorering af dette blikks eksamenskrav, beror på hvorvidt eksaminanden på tilfredsstillende vis – i sit arbejde med den klingende realitet – manifesterer en *syntese* af den institutionelle

tredeleling af faget musikvidenskab. Mht. den beskrevne antagelse vedrørende affiniteten mellem musikvidenskabens tre videnstyper får korledelseseksaminationen derved en særstatus som korrelatet til denne ambition. Er der dermed tale om en *rituel*³⁰ *legitimation* af institutionens selvforståelse?: “Ordningen med eksamener og eksaminasjoner er en på samme tid rituel og “videnskapelig” fiksering av individuelle forskjellar, som definere den enkelte ved hans særegenhet ...”.³¹ Subjektet indoptager i korledelse en diskurs der hidrører fra en idealistisk æstetik og dennes kunstinstitutionelle rammer, (hvorfra musikledelses-lærerstanden jo også rekrutteres). Problemet er at man i den historiske disciplin imidlertid kan iagttage tilløb til en refleksion over det metodiske grundlags relation til det 20. årh.s problematiseringer af kunstens funktioner. Men i regi af korledelsesdisciplinen lader der desværre til at eksisterer en tavs henstilling om midlertidigt at annullere sådanne overvejelser. I kølvandet på den institutionelle selvforståelse om at man med en syntese af de tre fagkompetencer kan udgrunde den store musiks hemmeligheder, tilordnes således et hensigtssvarende eksaminatorisk apparat,³² der medvirker til at holde sammen på en musikvidenskab der i integrationen af bl.a. historiske og praktiske musikdiscipliner er truet af en spredning som følge af de spirende divergenser mellem disse fag.

I denne rituelt indstiftede fornyelse af en gældende orden må der nødvendigvis være et moment af en disciplinær effekt. I Foucaults perspektiv bygger denne på en *subjektiverende/objektiverende* eksaminations-teknik, der tilskynder den enkelte til en principiel accept af en traditionsbunden indramning af musikalsk betydning. (a) Eksaminandens iagttagne krop og vurderingen af dennes adfærd som *objektivt* sagforhold sætter dermed rammerne for at kunne eksponere (b) den afkrævede *subjektive* intentionalitet i en selvstændig stillingtagen til det musikalske materiale. Når eksaminanden iagttages i en vekslen fra (a) til (b) til (a), etc. for eksaminatorisk at kunne nyde musikalsk legitimitet, bider man altså foreløbig mærke i at dette risikerer at få en disciplinær effekt. I næste afsnit vender vi straks tilbage til denne måde eksaminatorisk at iagttage på.

Som kildekritisk bemærkning skal det anføres at de citerede kilder i dette afsnit er temmelig heterogene, og i nogle tilfælde blot afspejler enkeltpersoners overbevisning. De er med andre ord i institutregi formelt set *ikke-autoritative* diskurser. Til gengæld udgør de citerede kilder smagsprøver på et udpluk af diskurser, som den studerende møder,

bruger og forholder sig til i sin dagligdag som musikstuderende. De er således – omend på et andet niveau – ligeså væsentlige som institutionens formelt blåstemplede, videnskabelige diskurser. I denne forbindelse siger Foucault: "... it seems to me that our critical discourses of the last fifteen years have in effect discovered their essential force in this association between ... knowledges of erudition and those *disqualified from the hierarchy* of knowledges and sciences".³³ Iflg. Foucault ligger der altså en metodisk pointe bag analysens inddragelse af umiddelbart lavere rangerende diskurser fra institutionens videnshierarki. Dermed anfægtes en traditionel og typisk grænsedragende opdeling af diskurser og vidensfelter: "... I would call [it] a popular knowledge ... though it is far from being a general commonsense knowledge, but [it] is on the contrary a particular, local, regional knowledge, a differential knowledge incapable of unanimity ... it is through the re-appearance of this knowledge, of these local, popular knowledges, these disqualified knowledges, that *criticism* performs its work".³⁴ Med inddragelsen af tutor-diskurser, rusmappe, håndbog for musikstuderende, korkompendium, bevæger min analyse sig altså væk fra den musikvidenskabelige institutions officielle, formelle overflade, til fordel for et mere uensartet, hverdagsagtigt niveau. Dermed øger analysen sin affinitet med Foucaults metodologi. Man husker jo fra afsnit (b) musikalitetsinstallationens *lokale, marginale* diskurser såvel som formelle og autoritative diskurser. Længere fremme vil jeg inddrage yderligere eksempler på en sådan institutionelt distribueret diskursiv mumlen, der udgår fra et udefinerbart sted mellem formel viden og ren tankespind. I sådanne håndbøger, vejledninger, forordninger, kompendier, fremstillinger, etc., finder man til tider de særeste alliancer mellem indsigt og nonsens. Foucaults pointe med dette metodiske træk er at det bliver muligt i institutionelt regi at analysere *vidensfelter og praksisformer på niveau med hinanden*. Således vil det også fremgå at selve korledelseseksaminationen, samt de diskurser der mere eller mindre perifært står i forbindelse med denne begivenhed supplerer hinanden. Med andre ord behøver installationsanalysen af musikalitet *både* selve den eksaminatoriske hændelse samt diskurserne der udgår fra – samt grænser op til – denne hændelse. Analysen søger m.a.o. mod de praksisnære dokumenter. Dette metodiske greb medfører som det vil fremgå, at min fremstilling bestemmer musikvidenskabens som forskning, uddannelse og undervisning i teoretisk, historisk og praktisk musiklærdom. Dermed markeres en *bredere*

forståelse af musikvidenskaben i dennes egenskab af hverdagsforteelse. Det indenfor en sådan optik der her benytter den *funktionelle praksis* som perspektiv, at korledelsesdisciplinen med rette kan hævdes at være en (i øvrigt obligatorisk) musikvidenskabelig disciplin. Ved at se videnskaben som en diskursiv praksis, i den spredning der kendetegner den (i fraværet af en indre enhed), overskrides forestillingen om en selvbe-roende, videnskabelighed.³⁵ Diskursen er m.a.o. et materielt fænomen, der i praksis kan vises at række ud over den videnskab der genererer den. Det der gør det muligt at håndtere forholdet mellem de forskellige niveauer (eks. institutionens eksaminatoriske praksis og institutionens studieordningsformalia) er konstruktionen af musikalitetsbegrebet, der som det vil fremgå skærer på tværs af disse niveauer. Hele spektret af diskurser lige fra disputatsen ned til det polemiske indlæg i instituttids-skriftet udgør således alle udsagn der på den ene eller anden måde po-sitionerer sig i regi af musikvidenskaben, og kan analyseres som så-dan.³⁶

(e) Musikalitets-Installationen

Vi har altså set at (a) *historisk, teoretisk og praktisk* musikkompetence sammenflettes i den koreksaminatoriske begivenhed. Men derudover er der også i denne eksamination tilstedeværelsen af (b) *anatomiske ele-menter*, (c) en strengt *kodificeret adfærd* samt (d) en dunkel *a-sproglig op-levelsesmodalitet*: "musik". Dét der holder alle disse komponenter sam-men er måske denne dybe gemte musikalitet. Esoterisk eller ej så lader den ikke til at være nævnt i fagets eksamens- og studieordninger. I ovennævnte korkompendie hvor ordet "transmissionsevne" anvendes, kommer man imidlertid tæt på. Denne evne: "... kaldes også ofte "ud-stråling", og er en nærmest mytologisk størrelse i familie med geni og andre fy-ord"³⁷ siges det. Her appelleres der til en metafysik der ure-flekteret indskrives i korledelsesdisciplinens diskurs. Spørgsmålet er imidlertid om man ikke kan forholde sig til dette på et andet niveau? "Legemet" siger Foucault "det er overfladen for begivenhedernes ind-skrift ... det er stedet for jeg'ets opspaltning ...".³⁸ Der opereres altså med et kropsperspektiv. Hvordan nu det? Foucault omtaler her en hi-storisk disciplin der: "... påkalte en teknikk for å sammenflette under-kuelse³⁹ og objektgjørelse, der innebar nye individualiseringsmetoder ... Det erkjennbare menneske (sjel, individualitet, bevissthet, atferd – det kommer her ut på ett) er virkning av og gjenstand for denne analytiske

gjennomtrengning, denne enhet av herredømme og observasjon”.⁴⁰ I og med at individets indre bestemmes både som en “virkning av og gjenstand for” en disiplinær evaluering, er der altså tale om en simultan objektivering (el. “tingsliggørelse”: når et individ begribes som en fakticitet ud fra lovmæssige anvisninger som eks. defineret adfærd, fastlagte kropsskemaer etc.) og subjektivering⁴¹ af individet: når man uafvendende samstemmer sin selvforståelse med en vidensautoritets anvisninger. Når en institutionel definition af en given (musikalsk) norm ubevidst glider over i subjektets sanktionerende *påbud* til sig selv om “normalitet”. Det er her at musikalitet som egenskab ved individet rækker ud over en basal selvtilfredshed ved konformitet, og en idealisering af den anvisende magts imperativer: “We have to imagine and to build up what we could be to get rid of this kind of political “double bind”, which is the simultaneous *individualization* and *totalization* of moderne power structures ... We have to promote new forms of subjectivity through the refusal of this kind of individuality which has been imposed on us ...”, siger Foucault.⁴² Vidensproduktionen udvirkes altså gennem en *totalisering*, der netop i ønsket om (som ordet tilsiger det) *totalt* at omfatte alt, samtidig bliver *individualisering*. Der ligger altså det i det, at den videnskabeligt og institutionelt definerede mulighed for at individet kan erfare sig selv som “sjæl”, som indre natur, ofte er defineret i nogle rammebetingelser, der med udgangspunkt i kroppen tilordner individet som objektiv fakticitet; som et materielt forhold der altså institutionelt evalueres i overensstemmelse med en objektiv standard. Vidensautoriteten vil således altid imødekomme og tilskynde fordringen om frihed, men vil *på forhånd* have defineret betingelsen for realiseringen af denne. Et individs tilsyneladende kreative, unikke individualisering indoptages således i en institutionel totalisering, der eksaminatorisk sætter sig igennem via: “Fordeling og klassifisering, maksimal utnyttelse av krefter og tid, sammenkjedningen av tidsserier, optimal sammensetning av ferdigheter – altså fabrikkeringen (tilordningen, F.P.) av den ... *kombinatoriske* individualiteten. Ordningen med eksamen og eksaminasjon ritualiserer disse disiplinære tiltak som man kan karakterisere kort ved å si at de er en *form for herredømme hvor den individuelle forskjell er høyst relevant*”.⁴³ Dermed bliver subjektiveringen af individet (i dets opdagelse af sig selv i en – af vidensmagten – allerede produceret sandhed) det element gjennom hvilket en disciplinerende, objektiv totalisering kulminerer. Det er jo først når en sådan autoritet

har adgang til subjektets selvforståelse gennem dets egen accept – og dermed kan anvende subjektets egne bestræbelser, kræfter, krop, etc. – at magten virkningsfuldt kan afsætte sine effekter. Den nok så beskedne men dog individuelle forskel bliver central, fordi den præcis tilhyller det disciplinære greb, der allerede inden det individuelle valg har fæstnet sig om individet.

Ser man igen på citatet fra note 40, peger referencen til det “erkjennbare menneskes” indre i koreksaminatorisk perspektiv givetvis på “musikaliteten”, da denne repræsenterer parameteret for den musikalske individualitet og bevidsthed, dvs. den musikalske ide, der udgør mulighedsbetingelsen for at forholde sig til eks. et partitur. Foucault siger videre at: “Disiplinen fabrikerer ... “føyelige” kroppe ... På den ene side gør disiplinen kroppens magt til en “ferdighet”, en “kapasitet” ... På den anden side bevirker disiplinen at den energi eller styrke som ferdigheten eller kapasiteten resulterer i, inngår i et strengt underdanighetsforhold (“subjektivering”, F.P.)”.⁴⁴ Enhver med et minimum af kendskab til direktionsteknik ved, at skoling involverer ikke bare en kompleks kodificering⁴⁵ af arme, hænder og fingre, men også af selve kroppen.⁴⁶ Det anføres således som: “En dirigents fornemste opgave ... at forsøge at samle ensembles medlemmer i en fælles (ensartet?) kropslig oplevelse”.⁴⁷ Foucault anfører i forlængelse heraf hvorledes: “... hensigten med disse (genealogiske, F.P.) undersøgelser [er] at vise hvorledes magtinstallationer er direkte forbundet med legemet ... Det der skal skrives er ... en “kropshistorie” ...”.⁴⁸ Ovenfor så man hvorledes kordirektion som “transmissionsevne” blev knyttet an til det musikalske geni og dermed til en essentiel musikalitet. Dette rejser spørgsmålet om overlejringen af en sådan disciplinær subjektivering/objektivering genfindes i den institutionelle korledelseseksamination med udgangspunkt i disciplinens overvejelser om at: “... kunne omsætte en musikalsk ide til en kropslig oplevelse”?⁴⁹ Jo mere man som studerende indordner sig det angivne adfærdsmæssige anatomiske kropsskema – jo mere man objektiverer sig selv i overensstemmelse med et direktionsmæssigt kodeks for adfærd – jo mere vil man jo også kunne eksternalisere denne subtile musikalitet. Så meget desto mere vil man kunne konkretisere en vision, blotlægge sin musikalske sjæl: kort sagt gøre alt det *indre* til *ydre*. Og omvendt vil kroppen referere tilbage til en indre intention. Men dette sker som sagt i blind loyalitet til rammer og påbud i skoling af hvilke producenten af en musikalsk gestus ikke selv kan

sige noget om denne, da den jo må iagttages/objektiveres for at blive et tegn. Denne kendsgerning udgør samtidig en parallel til Foucaults tese om: “dressuren af legemet” og den deraf følgende: “... parallelle vækst i nytt af det og i dets lydighed”.⁵⁰ Altsammen er det momenter der tilskynder eksaminanden til at producere musikalsk sandhed: musikalitet.

Kunstmusikken tilsiger altså musiklederens kropslige, dechifrérbare tegn bragt ind i feltet for kodificerede musikalske observationer,⁵¹ og kandidaten investerer følgelig sig selv i sin totalitet (krop og musikalitet), præcis i koreksaminationen hvor musikvidenskabens tre-delning samler sig i en operativ syntese. I Foucaults perspektiv antager korledelseseksaminationen med denne kendsgerning karakter af et skæringspunkt med kandidatens krop placeret i centrum. Et punkt der i denne beskrivelse ubønhørligt vil tiltrække sig genealogens interesse. I forlængelse heraf anfører Foucault hvorledes det disciplinære fænomen: “...manifesterer underkuelsen (subjektiveringen F.P.) av dem som opfattes som objekter, og objektgjøringen av dem som underkues (subjektiveres, F.P.)”.⁵² Fastholdes den ovenfor anførte *relationelle* definition af musikalitet, er referencen til dette disciplinære moment tydelig. Korledelseseksaminationen bringer jo det musikalsk *individuelle* ind under observationen af kroppen i “det *objektives* logik”, samtidig med at der dermed produceres en eksaminatorisk sandhed om subjektet, der virker tilbage på individets billede af sig selv. Der udvirkes dermed en situation hvor subjektet *selv* tilordner *sig selv* det Foucault kalder institutioners “sandheds regimente”.⁵³ Det er altså med kroppen som mellemed at en *tvungen forbindelse* mellem øget færdighed og skærpet subjektivering, kommer til syne.⁵⁴ Der er måske en anonym tendens i videnskabsinstitutionen til at integrere apparater af rituel karakter, der parallelt med *formidling* af lærdom og kompetence ser til at denne *vedhæfter* sig individet; at der på forhånd bag om ryggen kropsligt tilordnes en modtager-accept. Det er netop Foucaults pointe at den forøgede ydeevne parret med bestyrket subjektivering fremfor alt besinder sig på en rationalisering der sigter på *hensigtsmæssighed* og *effektivitet*.

Imidlertid er der næppe tale om at kandidaten i korledelseseksaminationen placeres i et to-sidet system af tilladeligt og utilladeligt, lovligt og forbudt. Musikaliteten evalueres ikke ud fra dens forhold til “loven”, hvilket ville betyde, at magten skulle handle gennem fremsigelsen af en ubrydelig regel, fra hvilken afvigelse ville være utænklig. Dermed

lægges der afstand til en repressiv (Foucaults term: "juridisk") magt, der forbyder og siger "nej": "Hvorfor godtager man så let denne juridiske opfattelse af magten? Og dermed udslettelsen af alt det, der kunne udgøre dens *produktive* effektivitet, dens strategiske rigdom, dens positivitet? I et samfund som vort, hvor magtapparaterne er så talrige, deres riter så synlige... i dette samfund som sikkert mere end noget andet har vist sin opfindsomhed med hensyn til subtile og skarpsindige magtmekanismer, hvorfor finder man her denne tendens til kun at anerkende magten i forbuddets afskrællede og negative form?"⁵⁵ spørges det. Magtforholdene har m.a.o. "... der hvor de spiller ind, en direkte producerende rolle".⁵⁶ Denne principielle omvending af analysen forskyder dermed accenten væk fra "lovens" og "afstraffelsens" princip, henimod mindre synlige typer af normalisering og kontrol. Dette fordi magtens: "... heldige udfald står i forhold til den grad, hvori det lykkes den at skjule sine mekanismer. Ville magten blive accepteret hvis den var helt igennem kynisk? ... hemmeligheden er [imidlertid] lige så uundværlig for de underkastede (subjektiverede, F.P.): ville de udholde magten ... hvis den ikke overlod dem en uskadt, omend nok så ubetydelig del af friheden?".⁵⁷ Foucault svar er et nej til begge disse spørgsmål. Interventionen finder altså sin mulighed igennem en *formel* grænseløs frihed, mens målsætningen for eksaminationen hele tiden er at erobre en taktisk effektivitet som egenskab ved kandidaten, og indeholdt heri følgende en kodificeret musikalitet. Man kan med rette tale om en musikalitetsinstallation, i og med at den tilsyneladende eksternalisering af det musikalske subjekts essens der finder sted i korledelseseksaminationen altid-allerede er knæsat indenfor rammerne af et *scenarios* lovmæssighed, hvor subjektets rammer for frihed, på forhånd er determineret materielt. Et eksaminatorisk scenario der i kraft af sit subjektiverende/objektiverende moment (og således med adgang til både krop og sind) under dække af at ville tyde en essens, i stedet – som produktiv instans – *installerer* en institutionel konstruktion. "Musikaliteten" er således ikke *pålagt* magt så meget som den er virkning af – og redskab for – magt.⁵⁸ Den masseres af en anonym intention der rammer: "... visse punkter af legemet, visse af livets øjeblikke, visse adfærdstyper" der igen er bundet til konkrete begivenheder bestående af: "individer der inddeles, indordnes og omkranses, irreduktible regioner der nedfældes i deres legemer og sjæle".⁵⁹

(f) Øret, øjet og eksegesen

At man i korledelsesdisciplinen finder en principiel parallel til denne subjektiverende autoritet over individet, antydes i Foucaults ekskurs over *fortolkningens metode* (som kritik af den psykoanalytiske hermeneutik): "Sandheden beror ikke udelukkende hos subjektet, som ved bekendelsen bringer den fiks og færdig frem i lyset. Dens konstitution har to sider: til stede, men ufuldstændig, uvidende om sig selv hos den, der taler, *kan den kun fuldstændiggøres hos den der opfanger den*. Det er sidstnævnte det tilkommer at sige sandheden om denne dunkle sandhed: bekendelsens afsløring må forøges med aflæsningen af det, der udsiges. Den der lytter ... bliver herre over sandheden".⁶⁰ Kandidatens adfærd er altså fra begyndelsen bundet op med et kodeks for kommunikation, der hæver lærerens udsagn op i en sfære af formel neutralitet. Korledelseseksaminationens strukturelle konstruktion demonstrerer altså nogle delvise paralleller til det forum, hvorfra den eksegetiske diskurs traditionelt udspringer: (den terapeutiske relation *bekender* > < *analytisk autoritet*). Som nævnt må kandidaten kodificere sin adfærd, for at kunne eksternalisere det der gennemtrænger disciplinens logik: adfærdens reference til en "musikalitet". Dermed henlægges produktionen af den formelle sandhed om eksaminandens kropslige, verbale og musikalske præstation primært til læreren (der dog må korrelere sine udsagn i forhold til korets reaktion på korlederen), fordi enhver gestus som nævnt må objektiveres for at besidde effekt. Jeg drister mig dermed til – med Foucault i "Viljen til Viden" – at spørge: hvorvidt hele kodificeringsapparatet der bringes i anvendelse i korledelsesdisciplinen, implicerer en række aflytningsteknikker, kausalitetspostulater og fortolkningsregler der på ingen måde kan tilskrives objektivitet, men tværtimod må mistænkes for at camouflere et normaliserende indgreb, der genererer et institutionelt produkt *musikalitet*?: "Vi befinder oss i lærer-dommeren, lege-dommeren, pedagog-dommeren, "socialarbeider"-dommerens samfunn", siger Foucault: "Alle utbrer normens universelle herredømme. Og enhver – på den plass han befinder seg – underkaster sin krop, sine gester, sin atferd og opførsel, sine ferdigheter og ytelser denne makt".⁶¹ Foucault anfører endvidere hvorledes seksualiteten: "... er den instans som det forekommer os, at vi beherskes af, og den hemmelighed, som synes at gemme sig under hele vor identitet, et punkt, der fascinerer os ved den magt, det udstråler, og ved den betydning, det skjuler".⁶² På samme måde trækkes der – i korledelsesdisciplinen – anato-

miske elementer, adfærdsmønstre og musikalske lystfølelser sammen omkring en muligvis fiktiv "musikalitet". Ligesom magten iflg. Foucault: "har et direkte greb om den (kroppen, F.P.), omsluter den, marker den, dresserer den ... forplikter den til å delta i seremonier, *avkrever den tegn*",⁶³ fremstår også musikaliteten således som det ideale, spekulative og interne element par excellence, om hvilket man institutionelt tilordner en eksaminatorisk begivenhed, hvori eksaminandens *krop*, med sin materialitet, psyke, energi og sanser uophørligt sættes i spil.⁶⁴ I denne musikvidenskabelige eksamination hvor subjektet ikke bare skal gøre brug af sine færdigheder i fagets tre grundlæggende videnstyper (historisk, teoretisk, praktisk), forventes eksaminanden altså også at investere både sin krop og sin "musikalitet": "Man skulle ikke si at sjelen er en illusion eller en ideologisk refleks," siger Foucault "men tvertom at den har en varig og virkelig eksistens – *omkring, utenpå og i kroppen ...*".⁶⁵ Et indgreb der under henvisning til legemet som tegnafigiver, benytter dette som objekt for installationen af en subjektiverende, eksamineret musikalitet. I denne optik placeres "læreren" i en trefoldig vurderende funktion: hvor *aflytningen* af et klangligt resultat flyder sammen med *observationen* af en adfærd givet i forhold til en objektiv norm, der samtidig inviterer til *afdækningen* af en musikalsk subjektivitet. Musikaliteten bliver både mål og middel i en eksamination, der sætter kandidatens musikalske adfærd i spil i et iagttaget som.⁶⁶ Eksaminationens imødekommende forsøg på *at forstå* en musikalsk adfærd skal ikke udlægges som en indirekte musikalsk "indoktrinering". De rituelle investeringer i en musikalitet er mere med til at konsolidere en værdikonsensus mellem individ og institutionen.

(g) Musikvidenskabens ubevidste?

Som det er fremgået for oven må man betragte det som en sandhed med modifikationer når det i 92-eksamensordningen anføres at musikledelsesdisciplinen i alt væsentligt drejer sig om et "hensigtsmæssigt prøveforløb" samt at "formidle en rimelig kontakt til de udøvende".⁶⁷ Jeg håber det fremgår af det ovenstående, at der er mere på spil end dette. Forsøget på indtil videre at afdække et begreb om musikalitet ud fra de ovenfor citerede dokumenter der knytter an til denne koreksamination, antyder (udfra denne analyse som *case*) samtidig koreksaminationens musikvidenskabelige funktion indenfor et klassisk dannelsesbegreb, artikuleret i det humanistiske dictum at mennesket ved at *spille/-*

udtrykke musikken, dermed erhverver *forudsætningen* for den rene (sande) erkendelse af musikken. Man har altså at gøre med det som en anden fransk epistemolog Louis Althusser kalder “praktiske ideologier”: “... [disse] er komplicerede dannelser med henblik på installeringen/-indbygningen af begreber-forestillinger-billeder i adfærd-holdning-gestus. Det hele fungerer som praktiske normer, der styrer menneskenes konkrete holdning og stillingtagen overfor de virkelige ting og de virkelige problemer i deres sociale og individuelle eksistens, og i deres historie”.⁶⁸ Som man senere skal se, er den historisk/teoretiske videnskabelige del af musikvidenskaben imidlertid *næppe* friset fra den kulturdresserende tendens som koreksaminationen risikerer at formidle. Dog skal man holde sig for øje, at videnskaben som praktik i dag (relativisme, metodepluralisme til trods) lader til at samle sig om en *etik*.⁶⁹ Derved gødes grunden for kritisk selvrefleksion, således at magteffekten i videnskabens sandhedsautoritet kan imødegås og afbødes gennem *selv*-analyse. Dette “tankens kritiske arbejde på sig selv” vil samtidig medvirke til i dag at mindske virkningerne af den musikalitets*installation* for hvilken musikvidenskaben (også som videnskab) historisk er gået i brechen. Der er dermed iflg. Foucault tale om en konstant analyse udi: “... det komplekse og ustabile spil, hvori diskursen på samme tid kan være magtredskab og magtvirkning, men også hindring, støttepille, modstandens tilknytningspunkt og udgangspunkt for en modstrategi”.⁷⁰ Det er dette dobbeltarbejde *på sig selv* som videnskaben er henvist til at påtages sig. Men derfor skal spørgsmålet som antydnet ikke formuleres som hvor meget der er faktisk, fagteknisk kompetence og hvor meget *ideologisk*⁷¹ gods denne eksaminatoriske begivenhed bærer med sig. Det der er sagen er mere, at når korrektionen af den studerendes objektive adfærd (den synlige gestus) som korleder kommer til at legitimere korrigeringen af individet som subjekt (individuelle dispositioner som smag, stil, facon, indstilling, etc.), bliver konsekvensen at *observation* og *sanktion* ikke står i et reflekteret forhold til hinanden. Der sker med andre ord en glidning fra eksaminatorisk de facto formalia hen imod sanktionskriterier der risikerer at homogenisere de musikalske måder at opfatte og handle på. Jeg tvivler ikke et sekund på at institutionens fagbeskrivelse, og den løbende implementering af korledelsesværktøjerne i timerne er udtryk for de bedste intentioner. Det er dog uomgængeligt at de eksaminatoriske idealer og administrative hensigts-

erklæringer i studiordningsregi bør suppleres med en detaljeret og konkret vurdering af de effekter, der produceres i hverdagens eksaminatoriske praktik. En sådan analyse er det første skridt på vejen til at få påbegyndt en diskussion af, hvorledes man i dag bør forholde sig til idealbilledet af kunstværket som indvævet i en æstetisk transcendentalisme fra det 19. årh.? og i hvilket omfang musikvidenskaben kan siges at være forpligtet på en integration af det 20. årh.s gennemgribende problematiseringer af kunstens funktioner? Hvis problematiseringen af musikalitet afvises som knyttet til denne diskussion, risikerer man at fastholde den musikvidenskabelige diskurs på afstand af en klarhed over denne betingelse.

Der er selvsagt ikke noget galt med korledelsesdisciplinen i *sig selv*. Iflg. Foucault bør vi imidlertid: "...tenke kunstnerisk praksis i nær tilknytning til dens indre behov, uden å bøje seg for hverken tenkning eller praksis som om de skulle være suveræne krav. Hva kan så tenkningens rolle være ...: tenkningen skal gi kraft til å bryte spillets regler i samme øyeblikk som spillet settes i gang".⁷² En åben men kritisk dialog med institutionens konventioner forekommer ganske nødvendig hvis man ønsker at besinde sig på en sådan etos. Når en af murbrækkerne i denne bestræbelse hviler på behovet for påny at få sat det tabuerede fænomen i musikvidenskaben *musikalitet* på dagsordenen, er det fordi dette objekt har ført en skyggetilværelse. Begrebet lader som nævnt ikke til at eksistere indenfor rammerne af den musikvidenskabelige institutions eksaminatoriske, administrative formalia. For en praktisk analyse er begrebets udtalte nærvær imidlertid ikke til at tage fejl af. Det er altså ikke så meget kordisciplinen i sig selv der blotter sig for kritik, som det er dennes nuværende uklare placering indenfor rammerne af det musikvidenskabelige studium. Den manglende debat omkring musikalitetsbegrebet medvirker til at fastholde universitetsstuderende i noget der risikerer at ligne en fikseret relation, dels til en række historiske forestillingssæt om beskaffenheden af musikvidenskabens genstandsområde,⁷³ og dels til den studerende selv forstået som musikvidenskabelig student. Hos Foucault hedder det: "... I wish to suggest that one must analyze institutions from the standpoint of power relations ... and that the fundamental anchorage of the relationships, even if they are embodied and crystallized in an institution, *is to be found outside the institution*".⁷⁴ Hvis man videre vil stille spørgsmålet om i hvilket omfang mu-

sikkens potentiale som kritisk décentrerende og livsfornyende instans som konsekvens af denne situation sættes på spil, må man i forhold til musikvidenskaben inddrage et bredere perspektiv.

DEL II. Det musikalske menneske

*“... it is a matter of crossing the anthropological field, [of] tearing ourselves free from it with the help of what it expresses ...”.*⁷⁵

(a) Indledning

Det er indtil videre forsøgt at tænke begivenheden korledelseseksamen ud fra en subjektivering/objektiverings-akse. Endvidere er effekten af denne aktivitet indkredset: installation af en musikalitet. Men hvilken mulighedsbetingelse grunder denne begivenhed og effekt sig på? Og rækker denne lokale eksaminatoriske begivenheds forståelighed ud over sig selv? Sagt på en anden måde, hvad er det for et sæt af forestillinger som korledelseseksaminationen griber ind i? Og hvorledes kan tydnin-gen af denne begivenhed, retningsbestemme en analyse der rækker ud over ikke bare den eksaminatoriske begivenhed men også den musikvi-denskabelige institution?

Hvis man prøver at tænke humanismen i forhold til musikvidenska-bens korledelseseksamination, bliver det måske muligt at bestemme be-grebet musikalitet som en vigtig faktor for disciplinens betydning i den studerendes hverdag. Dermed synliggøres en central idehistorisk for-udsætning for forestillingen om det musikalske menneske.

(b) Eksamination og Humanisme

Korlederens kompetencer er som nævnt indvævet i samt defineret ud fra et tillæg af disciplin. Som jeg har prøvet at vise det i artiklens 1. del, er dette tillæg ikke uden forbindelse med en musikalsk normativitet. Mellem eksaminanden og koret opstilles således en række parametre, der på et antal områder artikulerer krav der skal honoreres. Korledel-seseksaminationen inkorporerer således momenter af: “øre”, pædago-gik, æstetik, kropslighed, klaverspil, kommunikationsevne, teoretisk vi-den, selvstændighed, (metodisk) progressionstænkning og historisk indsigt. Det er altså i dette felt af kræfter og kompetencer at musikalite-ten tilordnes som syntetiserende instans. Når der på alle disse områder defineres kriterier for “defekter” eller mangler, da tager negativet af det

uregérliche individ imidlertid også form. Koreksaminationens brede videnskrav kombineres jo i autoritet over – samt viden om – individet, fordi man ønsker at begrunde og hensigtsmæssiggøre (og dermed producere viden om) næsten enhvert moment af en musikalsk adfærd. Det “musikalske” bliver genstand for en omfattende videnstilegnelse møntet på eksaminanden. Denne viden om hensigtsmæssig og musikalsk adfærd er aktiv ikke bare i forhold til koret men også til eksaminanden. De “værktøjer” man bruger i arbejdet som korleder udgør ikke bare elementer i en praksis. Disse udgør lige så meget en teknik der retter sig mod korlederen selv. Dette fordi den enkelte students musikalske legitimitet i *de medstuderendes øjne* (og ydermere dennes eksaminatoriske succes) øges, i det omfang at vedkommende indordner sig disse teknikker og disses definition af hensigtsmæssig og legitim musikalsk adfærd. Fordi så er vedkommende eksaminatorisk dygtig, og modtager følgelig *anerkendelse* givet i et kommunikationsfællesskab, og bliver dermed et *ideal til efterlevelse* for andre tilsyneladende mere middelmådige studerende. Eksaminationens udsyn over den vegetation af musikalske afarter der spirer i tonekunstens have, indskriver dermed afvigelsen som den potentielle bønmand der lurar i kulissen. Afvigelsen fra en regel, et krav, et gennemsnit, en norm. Men hvad er det for en *idé* der drager nytte af subjektets væren – ikke bare et individ, et væsen – men samtidig et sagforhold, et eksamineret objekt sat til at udtrykke sig i et observeret direktionsmæssigt skema?

Forvaltningen af musikalsk kanon i et sådan regi, er mere end blot tonet af vore humanismer. Eksistentielle fortællinger om vor særegne individualitet, vor esoteriske sjæl, vor sublime bevidsthed og vor ukrænkelige frihed udgør improvisationer over den suveræne figur *mennesket*. En praktik der næsten tiltaget sig universalitet, men også for nærmere analyser har vist sig tilsyneladende at antage karakter af en historisk konstruktion.⁷⁶ Det aktuelle humaniora kan enten afvise eller bekræfte dette. Det centrale er imidlertid at de humanistiske discipliner *reflekterer* denne diskurs i forhold til fagenes regionale problematikker. Korledelsesproblematikken er præcis et symptom på, at denne refleksion ikke kan siges at være helt udfoldet inden for musikvidenskaben. Den humanistiske opfattelse af tonekunsten som givet i det skæringspunkt hvor antropologi og metafysik falder sammen, risikerer at blive problematisk på den måde, at relationen mellem humanismen og studiet af kunstmusikken bliver uklar. Det er bl.a. med disse vidensfelters tange-

ring af hinanden at det bliver muligt at bestemme koreksaminandens status som integreret i fortællingen om mennesket der kan bestemmes som mere *eller* mindre musikalsk. Det er samtidig spørgsmålet om man inden for en sådan logik ikke er på vej ind i en moralsk tematik? Traditionelt opererer man som vist med snævre kriterier for eksaminatorisk blåstempling af individers musikalske adfærd. Indskrevet i dette spørgsmål om moral finder man altså en autoritativ norm overlejet subjekter der ønsker at demonstrere eller opnå musikalsk legitimitet i forhold til traditionen via den eksaminatoriske blåstempling “bestået”. Kategorien det *normale individ* bygger således bro til opfyldelsen af et specifik musikalsk ideal. Humanismens fortælling om mennesket og dens overbygning af ideale fascinationsbilleder spiller således ind i den selvpfattelse, som kandidaten spejler sin musikalske legitimitet i. Den kunstmusikalske eksamination i korledelse kunne måske yderligere bestyrke sin autoritet (som musikvidenskabelig disciplin) ved i højere grad at demonstrere et reflekteret forhold til humanismens overbygninger af moralsk karakter. Dermed kunne det sandsynligvis afværges at individet som “fejler” og “ikke god nok” rammes på sin integritet som produkt af det tankegods der historisk har været identitetsskabende for vor kulturkreds. Den musikvidenskabelige korledelsesdisciplins moralske imperativ knæsettes altså i den vedholdende forebyggelse mod udskejelser; dvs. overskridelser af musikalske konventioner. I eksaminationen med sin særegne integration af viden og magt⁷⁷ udmøntes vilkårene for viden i koreksaminandens uundgåelige *synlighed*. En synlighed der på én gang ved at befæste en potentiel autoritativ sanktion (truslen om at dumpe) tilskynder eksaminanden til en principiel produktivitet (såvel musikalsk som vedr. øgning af studietrinstilvækster), og kobler dette til en omhyggelig videnstilegnelse af den individuelle standpunkt. Fikseringen af individuelle forskelle i dette scenarie⁷⁸ sørger således for at der ikke gøres vold på standardiserede koder for adfærdens kommunikation, moral og anatomi. Den *moralsk* forsvarlige omgang med en ukrænkelig tradition fremstår dermed som et *fagpolitisk* krav.

(c) Fra repression til produktivitet.

Det vil være forkert at forstå korledelseseksaminationen som udtryk for *ideologisk undertrykkelse*.

Som tidligere nævnt⁷⁹ er det snarere magtens regulering af den situation der sætter de *materielle betingelser* (autoritet, eksamination, observa-

tion, kropslighed) for incitamentet til en fremkaldende, intensiverende musikalsk produktivitet, der betegner formen for disciplinær intervention. Den eksaminatoriske praktik er snarere forståelig som en hændelse, der befordre en *produktivitet*. Der tilskyndes altså til musikalsk aktivitet. Men ikke så meget gennem det eksplicitte forbud (rettet mod forbudte typer adfærd) som gennem normaliseringen; og ikke så meget gennem sanktioneringen som gennem den individualiserende kontrol: "Her er klaver, noder og kor – spil, spil, spil! (men vi holder øje med dig). Man besinder sig dermed på det indstiftede styrkeforholds *produktive* målsætning.

Kritisk selvrefleksion udmøntet i nye autenciteter kan dermed blot som utopi eksistere i det rene, iagttagede rum, i hvilket kandidaten investerer sig selv i forvaltningen af traditionen.

Forestillingen om det musikalsk velfungerende individ samler sig således i opposition til truslen om en potentiel anomali eller afvigelse fra en given norm. I takt med at det disciplinære fortætter sig, *produceres* dermed overskridelsen. Transgressionen som fænomen genereres altså som en helt stringent følge af en stadig mere normativ musikalitet (jvf. de seneste rekordagtige dumpeprocenter i korledelse⁸⁰). Korledelseseksaminationens selvforståelse som nødvendig for hjælpen til at lede et musikalsk forløb, ender altså til stadighed i grundproblemet om de *normaliserende* virkemidler. Man kan sige at disciplinen så at sige snubler i den ophobning af rationalisering den baserer sig på. I bestræbelsen på at effektivisere indløsningen af en målsætning om at uddanne "den gode musikleder", opstår der altså uafvidende i hensigtsmæssiggørelsen af adfærden undervejs et antal utilsigtede *sideeffekter* eller "bivirkninger".

(d) Opløsning af centrum

Den pædagogiske tilordning af "det rette individ" skyggebokser med sin fokus på ansvarlighed med en humanitet som en stoisk indre grund. Denne forudsætter ikke rationel begrundelse men derimod trosskab. Humanismen har jo altid udtænkt menneskets suverænitet ved at medtænke et perspektiv af tvang og underkastelse overfor Gud, Loven eller Samvittigheden: "Modelleringen af kroppen giver ophav til en kundskab om individet. Indlæringen af teknikker fremkalder adfærdsmåder, og erhvervelsen af færdigheder går i ét med fikseringen og godtagelsen af særskilte herskeforhold (autoritetsformer, F.P.) ... under teknisk

kontrol, fabrikkerer man underdanige undersåtter (subjektiverede individer, F.P.), og skaffer sig pålidelig kundskab om dem”,⁸¹ hedder det.

Men “grebet om kroppen”⁸² bør som nævnt ikke vulgariseres inden for en repression. Magten: “... besiddes ikke som en ting, og overføres ikke som en anden ejendom: Den fungerer som et maskineri. Og selv om dens pyramide organisation giver den en “chef”, er det apparatet som helhed der producerer “magten” og fordeler individerne indenfor dette sammenhængende felt...disciplinen får en *relationel* magtudøvelse til at “virke”, en magtudøvelse der oppebæres af sine egne mekanismer...og overblikkets permanente system”.⁸³ D.v.s. korscenariets logik kan måske beskrives over antagelsen om en opløsning af forestillingen om ét strategisk centrum for situationen, samtidig med at eksaminationen *formelt* indskriver eksaminator/censor som autoritativt centrum (jvf. del 1, afsnit (f)). Det er denne dobbelthed man skal holde sig klar. At ville udråbe læreren som den i alt væsentligt hovedansvarlige for det korledelses scenarie der er skitseret, er med andre ord en fejlslutning. Magten skal iflg. Foucault: “... ikke søges i et midtpunkt, et brændpunkt, hvorfra de afledte eller affødte former skulle udstråle”.⁸⁴ (På samme måde er korledelseseksaminationen ikke arnested eller centrum for den her skildrede installation, men blot ét moment i denne). De studerende må i ligeså høj grad som underviseren ransage sig selv. For magts relationalitet i det tre-delte korledesscenarie: “kor – lærer – kandidat”, gør dem ligesåmeget til *formidlere* af magt, som til *mål-objekt* for magt. Man er til stadighed: “... hjul i maskineriet” men altså samtidig “maskineriets produkter”.⁸⁵ Lige så meget som koret er det instrument som kandidaten “spiller på”, udgør det altså en instans der *bevidner* musiklederens legitime omgang med en ukrænkelig kanon. Ja de værste infamier blandt studerende indbyrdes optræder ikke sjældent i det selvstændige “øvekor”, hvor læreren netop er *fraværende*. Magt er i dag ikke først og fremmest en slet skjult undertrykker af subjekter; den producerer i stedet undertrykkende subjektiviteter.

(e) Frigørelsen af den kreative udfoldelse

Af den grund bør man imidlertid ikke glemme at det er de studerende der i eksaminationen som subjekter: “... frembyder sig som “objekter” for at blive observeret af en øvrighed som blot giver sig til kende ved sit blik ...”.⁸⁶ De sammenbrud jeg med undren erfarede i studiemiljøet omkring korledelse, er indikationer på at *magt* næppe længere er syn-

nymt med statsapparatet, borgerskabet eller andre af de overgribende knudepunkter for udbytning i dette samfund; det er tværtimod en uundseelig hverdagsagtig forteelse: "... [der] findes en "kundskab" om kroppen som egentlig falder sammen med videnskaben om kroppens funktionsmåder ... og denne kundskab ... udgør det man kunne kalde kroppens politiske teknologi ... denne teknologi ... drejer sig om en slags magtens mikrofysik⁸⁷ som de forskellige institutioner tager i brug ...".⁸⁸ Med Foucault kan man måske beskrive kordisciplinens eksaminatoriske praktik som: "... et netværk, på hvis overflade stimulationen af legemet...incitamentet til talen, udformningen af erkendelse, forstærkning af kontrol og modstand, alt sammen kombineres igennem omfattende videns og magtstrategier".⁸⁹ En viden institutionelt konstitueret som sandhed kan altså have en magteffekt, ligeså meget som indehaveren af produktions faciliteterne antoges at have det i 1970ernes marxistisk diskurs. De måder som musikvidenskaben institutionelt er sat sammen på er altså ikke kun "ydre" fænomener med overfladisk betydning. Disse har i forhold til den musikstuderende mærkbare indre konsekvenser, ikke mindst for selvstændigheden.

I "Den Talende Krop" siger semiotikeren Per Aage Brandt: "Vi vil aldrig blive andet eller mere end det, vi gør, vi er talende kroppe. Derfor må vi sætte alle kræfter ind på at forstå, hvad det er, vi gør på så mange områder som muligt og *på tværs af irrelevante empiriske indhegninger* – også selv om det fører langt ud i psykoanalysen, tekstanalysen, ja endog lingvistikken".⁹⁰ Her ligger der uden tvivl en væsentlig udfordring til vor forståelse af kunstdisciplinerne, i forlængelse af bekendtgørelsen om humanist-uddannelsen der jo opmuntrer til at: "... kendskab til humanistisk teori og metode [skal] kvalificere til at beskrive ... analysere og bearbejde problemstillinger ...".⁹¹ I dette lys kan man spørge om individets indre grund, der traditionelt har været reserveret det selvberørende, skabende *subjekt*, måske mere er en kampplads; en slagmark hvor fiktionen om autonomi viger, og et syntetisk ideal – en musikalsk *installation* – vinder stadig mere terræn? I forhold til direktionsskemaets anatomiske grammatik gives der måske ingen frihed; det kunne tænkes at det ikke er ånd men kroppen selv, med reference til sproglige betydningsdannelser der udtrykker sig? Fastholdelsen af betydning artikuleret i direktionens kropskema, som *reelt* indskrevet af et selvberørende subjekt, der transcenderer sprog, krop og psyke, står da også (som man skal se i næste afsnit) i stigende grad under pres. At forsøge en afklaring

af subjektivitetens status, vil nødvendigvis fremtvinge en konfrontation med en anden installation. Den skygge der falder ind over vor diskurs er som antydning af humanismens konception af *mennesket*. Når alt er sagt og gjort, er det måske en gentænkning af denne skikkelse der afkræves os. I redefinitionen af denne figur vil det måske også stå klart, at der ikke er – og aldrig har været – en natur eller en musikalitetens universelle essens at undertrykke eller udtrykke. Man bør i stedet prøve at forstå subjektivitetens grundlæggende ubestemthed som en udfordring til – og en berettigelse af – humaniora. Den “frigørelse” man – i forlængelse af studenteroprøret i maj 68 – *troede* at foretage i musikvidenskabens herhjemme op igennem 1970'erne, var primært fokuseret på den rytmiske musiks ligeberettigelse i forhold til den klassiske musik. Sidestillet denne diskussion af magtbalancen mellem rytmisk og klassisk musik, har der imidlertid (med det menneskelige subjektets tilsynkomst som objekt for en videnskab) hele tiden ligget en helt anden, essentiel og disciplinær tildragelse. Ubevægelig, uanfægtet og ikke mindst camoufleret af 70'ernes *tilsyneladende* frigørelse: “... faktisk er herredømmet (magten, F.P.) produktivt. Det frembringer noe reelt (virkelighed, F.P.) Det frembringer emneområder (genstandsfelter, F.P.) og sannhetsritualer. Individet og individkunnskapen utspringer av dette herredømmets (magtens, F.P.) produktivitet”.⁹² Den principielle fokus i 1970'erne på ønsket om den rytmiske musiks ligeberettigede integration i musikstudiet læste således henover de videnskabelige disciplineringstyper, der intervenserer i selve dannelsen af det musikalske subjekts definition af sine ønsker om hvad musikalsk “frigørelse” og “kreativ udfoldelse” bør være for nogle størrelser. Bestemmelsen af musikalitet som en essens der skal *frigøres* eller *realiseres* (som her eks. i forhold til den rytmiske musik), er således med til at hindre erkendelsen af at musikalitet risikerer at glide ind i en forestilling, der på forhånd tilordner subjektets (*tilsyneladende* individuelle) ønsker en disciplinær skabelon. Måske det er selve forestillingen om frigørelse der skal frigøres?

(f) Korledelse og subjektivitet

En problematisering af korledelseseksaminationen har som vist ekspliciteret en praktik, der virker disciplinerende for selvstændigheden i forhold til en idealistisk-æstetisk tradition, hvor den store europæiske kunstmusik umiddelbart antages at korrespondere med en ude fra kommet, overhistorisk værdisættelse. Denne tilhæfter sig individet, ved

en normudøvelse der tænker ud fra musikkens sandhed, som manifesteret i et umiddelbart nærvær for subjektet i sit indre. Derved ses det, at i samme omfang som individet – i denne korledelseseksamination – investerer en musikalsk subjektivitet, investeres der tillige en indre humanitet. Humanitetslæsningerne af Beethovens værker⁹³ konkretiserer her en historisk afsøgning af bindingerne mellem musikalsk subjektivitet og indre humanitet. Korledelseseksamen befæster med sin eksaminatoriske praktik (omend på en anden måde) dette ideal om en subjektiv intention *bagved* et materielt, faktisk sagforhold,⁹⁴ der kan pålægges en helhedsvurdering udfra en musikalsk eksamination. Men grunden til at korledelsesdisciplinen fastholder en ubøjelig tillid til en indre grund i subjektet, der så at sige spejles eller gestaltes i den musikalske adfærd, er måske mere ud af nødvendighed end af princip. Således hedder det hos Sverre Raffnsøe i hans bog “Filosofisk Æstetik”, del 4 som dette afsnit bygger på (om sproglig interaktion): “Når jeg henviser til mig selv som en fakticitet, der kan danne grundlag for kommunikationen, så henviser jeg i virkeligheden til et indre subjekt ... En indre subjektivitet søges her sat i scene, som kan garantere, at det, jeg ytrer, kan tages for pålydende. Den indre subjektivitet er et grundlag som jeg sætter i scene, netop fordi jeg *mangler* et sådant. På den måde prøver jeg, ved at påkalde mig min indre subjektivitet, et indre grundlæggende selvnærvær, at sikre mig et grundlag for en interaktion, der pludselig synes at hænge i den tomme luft og true med at bryde sammen”.⁹⁵ Hvis korledelsesdisciplinen lukker sig om sig selv, og afviser problematisering af normbegrundelse med reference til traditionens ukrænkelighed, er det som nævnt med rekurs til en idealistisk æstetik. Men det principielle i Raffnsøes udsagn peger også på den kendsgerning at korledelseseksaminationen – med sin musikalitet fæstnet til en indre humanitet – forsvare en dogmatik, der truer med at opløse sig selv indefra. Når den studerende i direktionen afgiver noget ydre (som et kropstegn i en musikalsk vejledning til koret), er det med reference til noget indre (den *intention* der gør en gestus til et tegn). Man bliver som nævnt først subjekt for en musikalitet, når der eksisterer en godtaget overensstemmelse mellem de komplementære begrebspar, vi så på i den indledende musikalitetsdefinition.⁹⁶ Hvis mine sproglige instruktioner eks. ikke modsvare mine handlinger, står jeg med andre ord ikke til troende som subjekt for min ageren. Når jeg materielt handler som objekt, skal det modsvare et indre subjekt; prøvestenen er altså *korrespondensen* mel-

lem det indre og det ydre, subjektivt og objektivt, og den symbolske enhed mellem disse. Denne bliver forudsætning for at kunne nyde musikalsk legitimitet. Men denne korrespondens er på ingen måde garanteret. Den enkelte person vil som musikleder søge accept af sine dispositioner, for derved at få bekræftet sin status som musikalsk subjekt for sine handlinger. Der er altså ikke nogen stoisk indre grund – en urokkelig humanitet – men derimod en higen efter anerkendelse, der må gives *fra gang til gang*. Den musikalske tilregnelighed som troværdigt subjekt der sættes på spil i det eksaminatoriske scenarie, hviler altså ikke på en urokkelig gensidig tillid i et musikalsk interaktionsfællesskab. Den musikalske begavelse som en indre, naturaliseret og selvberoende instans, i forlængelse af humanismens idealistiske fascination af subjektet, falder dermed bort. Med psykoanalysen og sprogforskningen er vor metafysiske status som suverænt ophav til vore handlinger undermineret, og vi må konstruere vor subjektivitet for at kunne referere til den. Netop derfor er det charismatiske-retoriske så centralt for den studerende som *korleder*, fordi det er den emfatiske kraft i *udtrykket*, der umiddelbart låner autencitet til en indre humanitet. Den indre grund i subjektet er dermed en kvalitet der uophørligt *skal vindes*, gennem accept givet i et kommunikations-fællesskab. Det er ikke en indre grund vi kan påkalde os efter forgodtbefindende. Humanismen fascination af en *musikalitet* formidles os således i korledelseseksaminationen, i den skrøbelighed og foreløbighed der tilsiger den. Dette til trods for den metafysik der konstituerer den eksamineredes rolle og funktion til korledelseseksamen. Dels som censureret subjektivitet altså som individ og dels som et væsen der er henvist til *objektivt* at konstruere sig selv som en fakticitet i en eksamination, der samtidig kræver at vedkommende gør sig gældende, ved at søge anerkendelse for sine udtryk som *subjekt*. Den måde hvorpå individet forventes at investere sig selv som korleder, udhæver m.a.o. slet skjult det vakkelvorne i den ideologi der legitimerer kor-disciplinens logik. Hvis det jeg *trykker-ud* anerkendes som korresponderende med min adfærd, vindes der derved en musikalsk *legitim* og *acceptabel* subjektivitet og dermed en humanitet. De fire oppositionspar *udtryk(sprog)/handling(krop)*, *indre/ydre*, *subjekt/objekt*, *følelse/intellekt*, knæsetter altså en decentrerende udveksling, der underminerer fordringen om kunstværket som oplevet i et umiddelbart nærvær for en selvberoende indre humanitet. Den eksaminatoriske accept og anerkendelse af individet rent musikalsk, hviler altså på hvorvidt det gen-

nem sin udtrykskraft kan godtgøre en korrespondens mellem – eller mediering af – de ovennævnte understregede oppositionspar. Men denne *nødvendige* anerkendelse der skal gives, muliggør netop at en disciplinær sanktion følger i kølvandet på en evt. mangelfuld demonstration af forventet adfærd. Med den institutionelt indstiftede tradition man plejer omgang med og den eksaminatoriske situation man er i som eksaminand gør der sig værdier gældende. Værdier som man må finde anerkendelse for, *ved i et eksaminatorisk ritus at gøre dem til sine*. En sådan læsning af kordisciplinen peger på paradoksal vis henmod en opfattelse af musikalsk sandhed, baseret på *specifikke* autencitetsrum og *lokale* sandhedsnedslag, fremfor en autoritær og generaliseret dogmatik, der virker homogeniserende på musikalske subjektiviteter. Snarere end at opfatte musikalsk sandhed som en altid-allerede eksisterende konstans, fører dette skisme, der her er blevet skildret som indbygget i korledelsesdisciplinen til at musikalsk sandhed i dens forhold til subjektiviteten, bør problematiseres som en punktuelt *effekt* genereret lokalt. Med andre ord tenderer denne problematisering af koreksaminationens adfærdslø-
 gik mod en ophævelse af den humanistiske musikalitetsmetafysik denne logik grundlæggende baserer sig på. Musikaliteten holder med andre ord sammen på en metafysisk bestemmelse af subjektet ud fra en indre natur, der uophørligt må konstruere sig selv som objekt for at sætte sig igennem. (Denne – situationen iboende – dekonstruktion af subjektets indre status er selvfølgelig indvævet i det disciplinerende indgreb overfor individet. Som vi så det i afsnittet om “ritus” er det bl.a. den rituelle, midlertidige ophævelse af “hverdagsindividet” der lader subjektiveringseffekten i koreksaminationen indfælde sig. Destabiliseringen af subjektets eksaminatoriske status er på den måde med til at effektuere et normativt indgreb).

(g) Subjektsyntese og historisk kontinuitet (ekskurs)

Korledelseseksaminationens affinitet med humanismen, formidles via korledelsesdisciplinen som integreret del af en – i første omgang – *institutionel* kontekst, der som universitet efterfølgende markerer sig som delelement i en bredere samfundsmæssig-kulturel sammenhæng. For at få fat i Foucaults *installations*begreb i dets samtænkning af det almene og det konkrete,⁹⁷ vil jeg derfor kaste et kort blik på en historie-teoretisk kontekst som bindeled mellem disse to. Foucault tematiserer et moment, der i denne sammenhæng tydeliggør humanismens funktion

som baggrundsperspektiv for den historiske musikvidenskab: "Continuous history is the indispensable correlative of the founding function of the subject ... Making historical analysis the discourse of the continuous and making human consciousness the original subject of all historical development and all action are the two sides of the same system of thought".⁹⁸ Både stilhistorien (som man ser den i Povl Hamburgers "Musikkens Historie"⁹⁹) og den historiske materialisme (som man ser den i Poul Nielsens "Musik og Materialisme"¹⁰⁰) repræsenterer to indbyrdes *meget* forskellige teleologisk orienterede historiske opfattelser i en humanistisk tradition med udgangspunkt i henholdsvis klassebegrebet og stilbegrebet. Vi har dels dialektikken med dens forestilling om de modsatrettede impulsers indre, retningsbestemte historiske logik;¹⁰¹ og dels stilhistorien med dens forestilling om det musikalske materiales selvberørende udvikling i en transcendentalt bestemt bevægelse mod historiske højdepunkter af stilistisk renhed.

Bestræbelsen på kronologisk at homogenisere det historiske felts til tider uensartede og opsplittede karakter i overgribende typer af organisk eller dialektisk kohærens, er iflg. Foucault ensbetydende med en: "... ideological use of history by which one tries to restore to man everything that has unceasingly eluded him for over a hundred years ... [this] form of history...was secretly, but entirely related to the *synthetic activity of the subject*".¹⁰² Foucault genfinder altså som indbygget i udviklingsorienterede og teleologiske historiske diskurstyper den subjektmodel, vi har set finde anvendelse i korledelseseksaminationen. Kravet om at eksaminanden gør alt det indre til det ydre i en musikalsk syntese, refererer jo til en romantisk opfattelse af det selvberørende subjekt der hidrører fra den idealistiske æstetik. Som konsekvens af bl.a. den Freudianske psykoanalyse, Ferdinand Saussures strukturelle lingvistik samt Claude Levi-Strauss strukturelle antropologi, taler man videnskabsteoretisk om det 20. årh.s kompromittering af subjektet som suverænt handlende og reflekterende individ. Foucault ser altså i historisk kontinuitetstænkende diskurstyper et forsøg på at konsolidere det suveræne, selvberørende subjekt; at værne det mod underminering: "... when the researches of psychoanalysis, linguistics, and ethnology have decentred the subject in relation to the laws of his desire, the forms of his language, the rules of his action, or the games of his mythical or fabulous discourse, when it became clear that man himself, questioned as to what he was, could not account for his sexuality and his unconscious, the systematic forms of

his language, or the regularities of his fictions, the *theme of a continuity of history has been reactivated once again*; a history that would not be division, but development ...”.¹⁰³ Bladrer man imidlertid gennem Oliver Strunks mammutværk “Source Readings in Music History”, står det klart at de musikhistoriske discipliners besindelse på relationen mellem kunstmusikken og humanismen ikke kommer ud af den blå luft. Hos Richard Wagner i “Das Kunstwerk der Zukunft” (1850) hedder det: “... art ... will not be that which it can and should be until it is or can be a faithfull, manifestly conscious copy of genuine man and of the genuine, naturally necessary life of man ...”.¹⁰⁴ Og Franz Liszt anfører i “Berlioz and his “Harold” Symphony” (1855): “Art, proceeding from man as he himself proceeds, it appears, from nature, man’s masterpiece as he himself is nature’s masterpiece, provided by man with thought and feeling – art cannot escape the inevitable change common to all that time begets. Coexistent with that of mankind, its life principle...[is] driving man to create new forms in the same measure as he leaves faded and antiquated ones behind”.¹⁰⁵ Og E.T.A. Hoffmann i “Beethovens’s Instrumental Music” (1813): “Haydn grasps romantically what is human in human life... Mozart calls rather for the superhuman, the wondrous element that abides in inner being”.¹⁰⁶ Og endelig A.E.M. Grétrys “Mémoires” (1797): “... the musician [must] learn ... to interrogate the passions, to sound the depths of the human heart, to get a clear idea of all the impulses of the soul. It is in that school that he learns to recognize and to reproduce their true accents, to mark their nuances and their limits”.¹⁰⁷ Foucault finder altså en subjektproblematik i disse humanismer: “The theory of the subject (in the double sense of the word) is at the heart of humanism and this is why our culture has tenaciously rejected anything that could weaken its hold upon us”.¹⁰⁸

Stilhistorien og den historiske materialisme fastholder altså delvis en – i Strunk-citaterne afspejlet – opfattelse af *subjektet som sammenfaldende med mennesket*, til trods for de ovennævnte videnskabsteoretiske nybrud i det 20 årh. der netop viser at subjektet i denne epoke nu er udleveret til andre tvingende betingelser end humanismens meditationer over mennesket som den stoiske figur bag alle foranderlige begivenheder. Den idealistiske forestilling om humanismens selvberørende subjekt er altså ikke bare en central betingelse for opkomsten af de disciplineringsstyper vi har set med korledelseseksaminationen, men genfindes som forudsætning for dele af den historiske disciplins typer af metodik.

Man ser på dette specifikke område en principiel affinitet mellem disse to vidt forskellige musikvidenskabelige discipliner, da den humanistiske opfattelse af subjektet der jo delvis forekommer knyttet til nærværende diskussion af musikalitetsbegrebet, dukker op som grundlag for Foucaults historiemetodologiske kritik.

Installationen af en musikalitet skal selvfølgelig ikke forstås vulgært så som at alle musikvidenskabelige studenter trænes til at kunne lide det ene eller andet. Musikalitet bør mere ses som element i en kropslig acceptproduktion, hvor der sættes værdier der overskrider den enkelte disciplin. Den historiske musikvidenskab har således i sine klassiske gevandter traditionelt tenderet mod en fremstilling af musikken som et fænomen, der traditionelt tager sig ud fra sin bedste side set gennem humanismens briller: (1) Geografisk knudepunkt: vest-europa, (2) kronologi: de sidste ca. 4-500 år, (3) symboldefinition: partituret, (4) tolkningsrelationen par excellence: den lærde kritiker der udlægger komponistgeniets mesterværk, (5) koncept: fortolkning af komponistens intention, (6) og det heraf afledte semiotiske aksiom: meningen (betydningen) bor i noderne, (7) doktrinen: om det æstetiske kunstværk som havende reserveret sig en særstatus i videnshistorien uberørt af skiftende socio-kulturelle kontekster. M.a.o. har den historiske musikvidenskab traditionelt “zoomet ind” på musikken gennem en række filtre, der på forhånd bekræfter humanismen.¹⁰⁹ Naturaliseres mennesket som vidensfigur og gøres dens værdisættelser selvindlysende, så bliver denne figur ikke element i – men i stedet *betingelse for* den musikhistoriske diskurs. Der sker et skred således at denne figur søger *fra* den historiske disciplins genstandsområde *ind i* disciplinens metodiske grundlag. Hvis dette sker understøttes dermed musikalitetsinstallationen indirekte af den musikhistoriske diskurs. Humanismen kan *ikke* anskues fra en position der universaliserer denne. En sådan universalisering gør jo blind for iagttagelse af vor egen iagttagelse af musikken, da der dermed ikke skelnes mellem betingelsen for analysen og analysens genstand. Det er således ikke så meget den store musik i sig selv, som det er studiet af den der har knyttet an til humanismen.¹¹⁰

(h) Takt og tone

Man ser oven på artiklens del 2 en central pointe i forhold til diskussionen af korledelseseksaminationen. Denne musikvidenskabelige eksamination sanktionerer ikke bare eksaminandens hensigtsmæssige og *ratio-*

nelle adfærd¹¹¹ i forhold til indløsningen af et tilsigtet *æstetisk* udtryk. (Lagt ned over denne modstilling af det sande og det skønne finder man slutteligt spørgsmålet om det gode resultat; om at være god nok). Hvad er styrkeforholdet mellem disse to kategorier? Er de rationelle overvejelser blot nødvendigheder for – så effektivt som muligt – at opnå et besnærende æstetisk udtryk, eller legitimeres også det æstetiske slutprodukt som konsekvens af en rationaliseret procedure?¹¹² I kraft af denne afprøvning af relationen mellem det sande og det skønne, tematiseres fra en ny vinkel den problematik vi har set på i del 2. Måske kan man sige at individets indløsning af det tilsigtede *æstetiske* resultat og dets *rationaliserede*, hensigtsmæssige adfærd står i et metonymisk forhold til en musikalitet. Denne kategori kommer jo til at betegne filteret for vurderingen af en syntese af *moralsk* kvalitet. Den eksaminatoriske iagttagelse kan ikke undgå at tage stilling til spørgsmålet om det musikalsk *anstændige* indenfor en etos om – ikke at være asocial – at ville følge “takt og tone”.¹¹³ Hvis et individ vægrer sig mod at indordne sig et givet system af musikalsk orden, er det altså ikke blot et rationelt (adfærdsproblem) og æstetisk (musikalsk problem), men tillige et *moralsk* (holdningsmæssigt) problem, af den simple grund at en æstetisk standard i sig selv udgør et *kriterium for anstændighed*.¹¹⁴ Den musikalske orden som korledelseseksaminationen rituelt konsoliderer, implementeres altså ikke kun ved at integrere tredelingen (historisk, teoretisk, praktisk) af musikvidenskaben. I det at korledelsesdisciplinens eksamination samtidig og på én gang bringer sig selv ind under det sande, det gode og det skønnes auspicer, øger kordisciplinen ubevidst sin tyngde og betydning i den musikstuderendes hverdag i forhold til andre musikvidenskabelige fag. Hele spørgsmålet om eksaminatorisk *at være god nok* bliver *symbolsk* og dermed i sidste ende et spørgsmål om identitet: “At have orden er præcis den metafysiske markering af, at man er i orden, at man har sikker identitet ...”.¹¹⁵ På både paradoksal og forståelig vis konsoliderer korledelseseksaminationens syntetiserende modus operandi altså præcis sin metafysiske og principielle insisteren på forestillingen om en essentiel musikalsk identitet (at være o.k.), som vi i del 2, afsnit (f) så blev destabiliseret og undermineret af selvsamme eksaminationspraktik.

Men hvor kommer disse forestillinger om musikalitet fra, som er diskuteret ovenfor? Genealogen fortæller os at vi ved at følge et fænomens historie, kan se bag dets naturlighed til hvorledes det er blevet produce-

ret og installeret, og dermed står i forhold til felter af viden som på én gang forvaltes af og omgiver institutioner. Vi vil derfor forsøge os med et tilbageblik på musikvidenskaben i første halvdel af det 20. årh. for at få øje på musikalitetens betingelser inden for nogle af de vidensfelter der omkranser dette begreb.

DEL III. Didaktik, videnskab og renselse

(a) En generaliseret hygiejne

1.1. *Renhed og ordentliggørelse*

I Lars-Henrik Schmidt og Jens Erik Kristensens "Lys, Luft og Renlighed" har man at gøre med en genealogi over det 20. årh.s *renhedsideal*, hvor der søges redegjort for den historiske proces gennem hvilken vore aktuelle idealer på dette område har konstitueret sig i deres nuværende form. Både med hensyn til analysestrategi og metodisk grundlag er der tale om en autentisk afprøvning af nogle Foucaultinspirationer inden for en ny historisk ramme.¹¹⁶

Med afsæt i tilsynekomsten af bakteriologien henmod slutningen af det 19. årh. (s. 66-68) redegøres der for, hvorledes denne ny videnshorisont afføder fire social-teknologier,¹¹⁷ der hver især udkrystalliserer sig på basis af den ny lære om det "levende smuds". Det interessante er imidlertid at fremstillingen af dette stykke videnskabs/idéhistorie netop gør det til en pointe: "... hvorledes disse teknikker slår igennem i *hverdagslivets dimensioner*".¹¹⁸ Studiet bekræfter således antropologen Mary Douglas¹¹⁹ påstand: "... hvorledes renhedsforestillingerne i bund og grund er *symbolske*, hvorledes de er bestemte af sanktionen af den sociale orden."¹²⁰ Den metodiske pointe som L.-H. Schmidt og J.E. Kristensen har fra Foucault (og som er grundstenen i deres fremstilling) består i, at det ikke er bakteriologiens videnskabshistorie der i sig selv er interessant, men at bakteriologien bør analyseres: "... som en ny begrundelse for praktiske succeser i den *sociale hygiejne*".¹²¹ Der redegøres altså for hvorledes en elitær videnskabelig diskurs langsomt bevæger sig ud i en social praksis mellem almindelige mennesker. Jeg går ikke her nærmere ind i forfatterens glimrende argumentation men henviser til kapitel syv, hvor den periodespecifikke normering af "kønsdriften", "hjemmet", "kroppen" og "ernæringen" bestemmes som konkrete udslag af en "nedsivningsproces" (fra den elitære videnskabsinstitution til famili-

en danmarks hverdag), i hvilken oprindelige videnskabelige problematiseringer implementerer sig, og dermed over tid transformeres til moderne og femte *hygiejnisk* socialteknologi. De fire ovennævnte social-teknologier (fra note 117) bestemmes således som historiske betingelser, der i første halvdel af det 20. årh. muliggør en ny normering af "kønnet", "hjemmet", "kroppen" og "ernæringen", og finder vej ind i *hverdagen* som kriterier på en almen *anstændighed*. Denne: "... kulminerer i en generel renlighed og en bevogtning af denne renlighed ... således at man er i stand til at bekæmpe snavs, dårlig luft, manglende lys, mangel på hygiejnisk indretning. Det vil sige en *generel mobilisering mod alt det uordentlige* ... det kommer i al væsentlighed til at dreje sig om *ordentlig opførsel*, om at *kodificere adfærdformerne*".¹²² Det der oprindeligt kom til syne som en bakteriologisk rationel erkendelse bliver i implementeringen *vulgariseret* og dermed overlejret af andre værdier. Op igennem første halvdel af det 20. årh. iscenesættes dermed et generaliseret opdragelsesprojekt der: "... introducere[r] den generelle renlighed som ideal, og som skal forsøge at gøre denne ... til *såvel en æstetisk som en moralsk kategori*. Den generelle renlighed skal blive en del af et bestemt smagsregime, der samtidig skal overlejres af et nyt moralkodex. Det gælder kort sagt om at installere en ny sans, et instinkt, *nemlig sansen for hygiejne*".¹²³ Man har altså at gøre med en transformation af de fire strategier fra slutningen af det 19. årh.: "Det er dette omfattende projekt ... som iværksætter en helt ny socialteknologi – *den moderne hygiejne* – og som omkalfatrer det 20. årh. og gør det meget forskelligt fra det 19. årh.". ¹²⁴ Det er på basis af denne smudsideologi at man må anskue det 20. årh.s konstituering af: "... et renhedsfantasme der rækker langt ud over, hvad man med rimelighed kan finde medicinsk begrundet".¹²⁵ Denne generaliserede *hygiejne* bestemmes dermed som en *moralisk og æstetisk* selvstændiggørelse af en videnskabelig *rationel* tildragelse.¹²⁶

2.1. *Eugenik – styrkelse af kvaliteten*

Den anden centrale komponent i det 20. årh.s moderne renselsesprojekt søger ikke bare at optimere omfanget af ordentliggørelsen, men problematiserer nu også hvilken livskvalitet der *fortjener* hygiejnen: "At være ren er at være *sund og normal* – altså fri for uordentligheder og deres symptom: smuds".¹²⁷ Sidestillet bortrenselsen af snavs har man altså at gøre med en bekymring for selve kvaliteten af det liv der af renselsen begunstiges. Idealer om humanitet og rationalitet spiller her

ind som symbolsk bolværk mod det udifferentiérbare “andet”: “... [idet at vi] have fået en guds gave, vores *ratio*...således kan vi gennem *rationalisering* af fødslerne, men i ordets ædle betydning, virkeligt gøre os til *homo sapiens* ved pligtmæssigt at forhindre skabelsen af idioter og andre syge...ved en pligtmæssig...indstilling til børnerigdom hos de arvedygtige. Dette er idag mine Damer og Herrer, det egentlige problem for befolkningsvidenskaben”.¹²⁸ Selve samfundslegemets interesser går således forud for individets snævre egoistiske interesser idet at: “... racehygiejnen ... tager form af en rationel renselse af samfundslegemet for underlødige elementer”.¹²⁹ Det er altså en rationalisering af selve livet der her finder udtryk: “Evgeniken fuldbyrder Rationaliseringstanken, idet den overbygger og modificerer Individernes kortsynede med Samfundets vidtskuende rationalisme”.¹³⁰ Det er med andre ord: “... bedre at være en god end en dårlig udgave af sin *type*, hvad den så end måtte være. Det samme med mennesker ... Eugenikkens mål er at repræsentere hver klasse ... ved dets bedste eksemplar ...”.¹³¹ Således kan man undgå: “... defekte, abnorme, forbryderiske og i det hele taget asociale mennesker af forskellig art”.¹³² Det unormale; dét der falder uden for ordenen er nu pr. definition truende: “I al sin enkelhed består *degenerationsfaren* i, at det er de forkerte, som formerer sig og dermed fører arvemassen videre; det er præcis ikke de bedste, men de ringeste”.¹³³ Bekymringen for befolkningens kvalitet forpligter sig på en omsorg for slægtens arvemasse: “Den menneskelige arvelære er blevet opbygget som en ny retning af lægelig forskning. Vores kamp mod folkedårlighed, vores *hygiejne* har i tusinde tilfælde været sejrrig og vil fortsat bekæmpe stadigt eksisterende dårligheder. Den nye kamp gælder udbredelsen af arvesygen og beskyttelsen af den arvesunde linie ...”.¹³⁴

Sammenfattende kan man sige at det ordentlige som udslag af det rationelle bliver sammenfaldende med det sunde (og dermed normale). Afvigelse er uordentlig hvor det normale er det sunde. Det unormale bestemmes dermed som usundt og bør følgelig renses. Idet socialhygiejnens kamp mod smuds bliver symbolsk, bliver “fjenden” pludselig til dels *ikke-synlig*. Man samler sig ikke længere i opposition til en smudsforestilling der *restløst* kan lignedes ved nullermænd og betændelse. Det uordentlige indregøres dermed til dels idet hygiejnen bliver mental. Reaktionen bliver i denne periode en refleksagtig tagen bestik af *alle* former for uordentlighed, og hermed er vi ved det centrale i denne sammenhæng.

(b) Den didaktiske musikdiskurs' funktion i socialhygiejnisk regi

1.1 Musikalsk ordentliggørelse

Om installationsbegrebet hedder det: we are "... concerned with a *historical knowledge of struggles*. In the specialised areas of erudition as in the disqualified, popular knowledge there lay the memory of hostile encounters which even up to this day have been confined to the margins of knowledge. What emerges out of this is something one might call a genealogy ... a painstaking rediscovery of struggles together with the rude memory of their conflicts".¹³⁵ Nedenfor vil jeg nu eksplicitere grundtrækkene i en type overvejelser, der i første halvdel af dette århundrede gjorde sig gældende i den pædagogiske diskurs. Der er tale om en historisk intimidering hvis bombastiske retorik forlængst er forstummet. Dog vidner de diskursive spor efterladt til os i dag om en konflikt vi måske nok mener at have frigjort os fra, men som ikke desto mindre stadig hjemsøger det spænd mellem subjekt og objekt, som vore dages eksamination af musikalsk adfærd baserer sig på. Analysen ovenfor af den aktuelle koreksamination der jo med Foucault sigter på at fremstille et: "... synspunkt som muliggør en begribelse af magtens virkelighed helt ud i de mest "perifere" effekter ...",¹³⁶ refererer altså – som det vil fremgå nedenfor – tilbage til en pædagogisk problematisering, der m.h.t. spektakulær retorik kulminerede i midten af vort århundrede. Denne historiske udskillelse af det afvigende vidner samtidig om konstruktionen af et idealbillede, der aftegner de rudimentære konturer af en periodisering for tilblivelsen af en historisk sandhedsafpresning. Citater fra forskellige populære sangpædagogiske kompendier, vejledninger, forordninger og tidsskrifter illustrerer ikke bare installationen af en musikalitet, men også karakteren af det skred der historisk kan iagttages i den musikinstitutionelle videnshistorie. Et skred henimod en stadig mere (moralsk baseret) normerende diskurs. Og samtidig et skred som nævnt kronologisk markeret af diskurser fra anden halvdel af det 19. årh. og første halvdel af det 20. årh., i mellem hvilke der bl.a. ligger en *institutionalisering af videnskaben om musik* til grund for deres rationalitets forskellighed. Jeg erstatter nu korledelsesdisciplinen med sangfaget som nedslagspunkt for den videre diskussion af musikalitet. Dette for at demonstrere musikalitets-problematikkens principielle karakter.

2.1. Et forspil

For at kunne skitsere karakteren af den ændring der indtræffer i de didaktiske overvejelser omkring overgangen til det 20. årh., vil jeg kort citere nogle karakteristiske diskurser der kan fungere som fragmenter fra anden halvdel af det 19. årh. Dermed prøver jeg at skitsere beskaffenheden af en type overvejelser, der *adskiller sig* fra den epoke der er genstand for del tre af denne artikel: første halvdel af det 20. årh. (ca. 1925-1945). Nedenstående citater kan altså fungere som en slags antyde- baggrundsperspektiv for den efterfølgende og egentlige analyse rettet mod første halvdel af det 20. årh.

Fra en sangvejledning (1877) hedder det: “Mange mene med stor Urette, at det kun er et ringe procentantal af Mennesker, som have, hvad man kalder “Stemme”,... som kunne synge. Hvor ofte hører man ikke saaledes saadanne Ytringer som: jeg har ikke spor af Stemme, jeg kan ikke frembringe en eneste ren Tone o.s. v. Jeg fristes til at gaa til den Yderlighed at paastaa, at *ethvert Menneske...som kan tale, ogsaa kan lære at synge ...* [ved] at begynde i den unge Alder, der i saa høj Grad er modtagelig for al Udvikling, ville alle fysiske Vanskeligheder væsentlig kunne overvindes ... saa vil det heraf ses, hvor rigtigt det vil være at lade Barnet nyde en tidlig Sangundervisning”.¹³⁷ Samme steds hedder det videre: “Det beror som oftest paa en ren Fejltagelse og har sin Grund i Uagtsomhed ... naar mange tro, at deres Stemme af natur er ildeklingende ... Det er ikke nok at slaa sig til Ro med den Tanke: din Stemme klinger ikke godt, det er en Naturfejl! Thi denne Fejl kan modarbejdes og overvindes, saa vist som enhver alvorlig Stræben kan føre til et smukt Resultat”.¹³⁸ Ligeledes i en anden vejledning fra 1895: “... ikke alene de store Stemmer bør plejes og kultiveres, nej ogsaa de smaa Stemmer kan være en Kilde til usigelig Fryd og Glæde ... naar blot den rette Forstaaelse er tilstede ...”.¹³⁹ Kriterierne for godt og dårligt besinder sig her på det musikalske som et håndværk det er muligt at tilegne sig. Man orienterer sig dermed væk fra en statisk kategorisering af individet som havende en allerede defineret position i et værdihierarki baseret på forestillingen om en underliggende musikalsk natur. I samme periode hedder det også i “Tonernes naturlære” (1892) om den “skattede komposition”: “... Betingelsen og Rettesnoren *ligger i Tonerne selv*, ligger i den Kendsgerning at Tonen har indre Egenskaber, der absolut maa føre Udviklingen af en Musiktheori ind paa det Tone-system, som vi kjende og som er fælles for hele den civiliserede Ver-

den”.¹⁴⁰ Også her er fokus ikke primært på hvorvidt den musicerende lader sig behæfte med en særlig musikalsk subjektivitet. En principiel nysgerrighed efter at afdække en essentiel musikalitet, finder man ej heller hos Thomas Laub (1884), der retorisk spørger, hvad skal: “... der til, for at man kan have lov til at kalde sig musikalsk? ... Hvis det kun gjaldt om at tilfredsstille folks nysgerrighed med hensyn til næsten, kunde man ganske roligt lade spørgsmålet ligge”.¹⁴¹ Og videre om den musikalske dannelse: “Det er ... en fuldstændig frivillig sag, om læreren direkte vil påvirke eleven i så henseende eller ej, *der fordres intet* og ventes som regel kun, at eleven bliver bragt så vidt som muligt i retning af at udføre; *resten giver sig af sig selv*”.¹⁴² Man kan næppe sige at eleven bringes til musikken gennem en genkendelse af sig selv; men dimensionen af musikalsk subjektivitet (Laubs ord “musikalsk dannelse”) lader dog til at være *ikke-kodificeret*, som det kursiverede ovenfor antyder, ligesom det musikalske ikke tænkes ud fra sin modsætning som man senere ser det: “... at nogle har lettere ved (musikalsk, F.P.) at opfatte end andre, det kunne det aldrig falde mig ind at nægte. Men herfra er der dog et meget stort spring til den anden anskuelse, der *fører til at udelukke* ... fordi man vil gøre ... afhængig af en medfødt særlig begavelse uden hensyn til opdragelse”.¹⁴³ Og i “Tidsskrift for Musik” (1857): “... den indflydelse, som en musikalsk Opdragelse udøver paa Menneskets Sjæl og hele Dannelse [vil] hovedsagelig vise sig og gjøre sig fuldkommen gældende kun hos dem, hvem Naturen, som Man pleier at sige, har skjænket Talentet til Musik; men netop Dommen over dette Talent, *Afgørelsen om nogen har intet, lidet eller stort Talent for Musik*, og Dommen over hvorledes dette Talent egentlig skal være, *beror ofte paa falske Forudsætninger og urigtige Begreber* ... Vi nærer den faste Overbeviisning, at ligesaa sandt som det er, at Musikken er skabt med Verden selv, saaledes fødes *intet Menneske ganske uden noget Anlæg for Musik* ... det, Hvor-paa det kommer an, er at Anlægget tilbørligt væsses, næres og fremdeles nøje udvikles ... *See, det er alene Undervisningens og Opdragelsens Sag*. Der er i Verden intet som forud er bestemt til Ufrugtbarhed ... hos En gaaer det hurtigere, hos En anden langsommere ... En tager den musikalske Udvikling dén, hos en anden dén Retning ... men alt Dette tilintetgjør ligesaa lidt den almindelige Regel ifølge hvilken intet Menneske er født ganske uden Anlæg for Musik ...”.¹⁴⁴ Opfattelsen af “begavelsen” er som hos bl.a. Laub, tænkt op imod forskellige subjekt-eksterne overvejelser rettet mod undervisning, opdragelse, menneskets principi-

elle plads i en religiøs kosmologi, tonens beskaffenhed etc. Er det som om at der stadig eksisterer et sidste levn i disse diskurser af den antikke opfattelse af musik som et *artes* fag? Som et integreret lærdomsfag blandt de syv frie kunster? Eller skal man mere hævde, at disse diskurser er determinerede bl.a. af den kendsgerning, at der endnu ikke abonneres på en række videns teknologier af institutionel karakter? De første årtier af det 20. årh. markerer under alle omstændigheder opkomsten af en videnskab, der med musikken som genstand for en ny diskurs nu tematiserer subjektets anlæg for at genkende sig selv i musikken, som et fænomen der nu i en moderne akademisk diskurs eksamineres og iagttages.

2.2. *Moralens indtog*

Adskilt med mere end et 1/2 årh. fra anden halvdel af det 19. årh. har en essentiel pædagogisk bekymring i 1930-40'erne pludselig rettet sig mod barnet i dets skrøbelige, moralske konstitution. Det musikalske problematiseres nu ud fra forestillingen om en – det musikalske udtryk bagvedliggende – essentiel begavelse der *kan afdækkes*, og dermed indplacere den musicerende i et naturligt hierarki: “Jo højere op vi kommer i de mere musikalske og intelligenskrævende Omraader af sangundervisningen, desto større Forskel bliver der *naturligt nok* paa Børnenes Ydeevne”.¹⁴⁵ Samme sted anbefales: “... en Deling i A: de dygtigste, B: de, der kan synge nogenlunde med, C: den Gruppe Børn, vi her retter Opmærksomheden mod”.¹⁴⁶ Det hedder om disse: ““Brummere”, “Pibere” og andre “umusikalske” Børn. Som Læserne straks vil være klar over, skal vi nu beskæftige os med de Børn, der af en eller anden Grund ikke kan deltage i Sangen med et tilfredsstillende Resultat ... Spørger vi om, hvor mange Børn, der hører hjemme i denne beklagelige “Affaldsdyng”, faar vi saare forskellige ... Svar. Som tidligere omtalt maatte alle Børnene kassereres, hvis Man ville stille Krav til *absolut ren Sang* ... En Leder ved et Dirigentkursus anslog tallet på de Børn, der aldrig kom til at bestride Skolesangens Fordringer, til 50 Procent. For mit eget Vedkommende sætter jeg efter 4-5 Aars Undervisning Tallet til mindre end 1 promille – *fraregnet tilfælde af udtalt sygelig Art* ... Saa megen “Frihed” er et Onde, en Smule “Ensretning” paakrævet”. Dermed: “... lægge[s] Vægten paa Fagets særlige musikalske, pædagogiske, *hygiejniske Værdier* ...”.¹⁴⁷ Efter denne tre-deling (i A-, B- og C-hold) af børnene anføres det videre i det nævnte kompendium: “En overordentlig

virkningsfuld ... Opstilling faar man ved at anbringe 5-6 A-Sangere i en lille Kreds om en C-sanger ... jeg har ofte iagttaget heldige sanglige Følger af den[ne] mere energiske Anspændelse og set deres tindrende Glæde, naar de (C-sangerne, F.P.) har gjort sig fortjent til at rykke op".¹⁴⁸ Spørgsmålet melder sig om man kan opfatte disse udsagn som symptom på en "musikalisering" af relationen mellem den voksne pædagog og den infantile krop.¹⁴⁹ For at afklare dette, må man søge at forstå hvad det er for en videnskabsmæssig kontekst der muliggør brugen af begreber som "ensretning", "hygiejne" og "sygelighed" i denne medio 20. årh. sangpædagogiske diskurs' uigenkendelighed i forhold til eksemplerne fra afsnit 2.1. Læses denne som integreret del af nærværende installationsanalyse, er det humaniteten der er på spil. "Affaldsdyngen" som term presser sig på i kompendiets vokabularium som sprogligt skel-sættende bolværk mod det u-menneskelige. Denne terminologi er symptom på en orden der blot kan reagere overfor afvigelsen ved at udgrænse den som *forskæl*; som det identitetsløse, stigmatiserede "*andet*". Udskillelsen af musikalsk smuds er således med til at afstive et musikalsk ideal. Således anbefales også en koropstilling der: "letter ... lærerens stadige kontrol med C-sangerne ...".¹⁵⁰ Man ser altså i musikalsk regi nogle overvejelser der i denne periode konkretiserer bl.a. J.E. Kristensens¹⁵¹ principielle udsagn om det 20. årh., at modstillingen mellem godt og ondt er blevet et spørgsmål om at bestemme det normale som udskilt fra det afvigende: "At skabe levende musik vil sige at skabe...en helhed, der virker som en sjælelig oplevelse ... Men kan en sådan genskabende virksomhed læres? Ja, ubetinget, så sandt som den evne hvorpå den beror, er almenmenneskelig i så høj grad, at *savnet af den må betegnes som noget patologisk*".¹⁵² "Affalds"metaforen for en udskilt gruppe af børn berettiges ikke fordi det *i sig selv* er vigtigt at synge rent; men måske fordi at det sanglige udtryk nu spejler en forestilling om barnets indre grund – manifesterer et betryggende vidnesbyrd om dets humane herkomst – i en barndom der fra og med "Traumdeutung"¹⁵³ er indskrevet som livets skrøbelige *rite des passages*,¹⁵⁴ altid i et ambivalent forhold til kulturens byrde (og dermed den voksne verden).

2.3. Den rene tone

At den pædagogiske evaluering af stemmebrugen implicerer forestillingen om en art *sjælespejl*, og dermed berettiger den humanistiske slutning fra *det orale* til *morale* illustreres af Forchhammer¹⁵⁵ om lidelsen *fo-*

nasteni:¹⁵⁶ “At beskæftige sig med behandlingen af fonasteni (af forfatteren defineret som “den funktionelle stemmesvagthed” herunder varianten “sangerfonasteni”, F.P.) udelukkende på et rent stemmeteknisk grundlag er en umulighed. I næsten alle tilfælde gør der sig større eller mindre *sjælelige* komponenter gældende ... et varigt resultat [er derfor] ikke blot ... afhængig af et dygtigt teknisk arbejde, men også af at der bringes orden i de sjælelige forteelser. Det er derfor nødvendigt, at der ... sker en hensigtsmæssig *sjælelig* påvirkning”.¹⁵⁷ I særlig grad er man disponeret for fonasteni: “... når hele organismen er svækket af mere *universelle lidelser* (rekonvalescens efter infektionssygdomme, *psykisk nedbrydende tilstande* o.l.)”.¹⁵⁸ Lektor¹⁵⁹ i sang Viggo Forchhammer søger da også om: “... indførelse af *rational* Taleundervisning ... da det maa anses for ønskeligt at der gives de Studerende ... Vejledning i hvorledes de skal bruge deres Stemme- og Taleredskaber paa en ... *hygiejnisk* maade til forebyggelse af ... Stemmelifelser (Phonastenie)”.¹⁶⁰ Det fornuftige er altså lig det rene. Eller andetsteds om: “... Børn der med Hensyn til Sangstemmens Brug ikke er paa Højde med Gennemsnittet af jævnaldrene Børn. Denne tilstand kan skyldes Forhold vedrørende Barnets...Musikalske Høreevne eller maaske dets almindelige legemlige eller *aandelige Udvikling*”.¹⁶¹ I det at stemmebrugen således antages at interferere med indehaverens sjælelige konstitution, indskrives individets sang i en moralsk sfære der tydes via musikalsk frembragte (eller måske netop fraværende) affekter: “Den der vil betræde en psyko-neurotikers sjælelige labyrint med støvler på, vil som oftest finde *en lukket dør* ... Hvor meget en fonasteniker vil og kan betro sin lærer af sine sjælelige vanskeligheder må naturnødvendigt afhænge ... af hans tillid til læreren”.¹⁶² Til forskel fra tidligere tider hvor arkaisk sang og dans eks. var “til guds pris”,¹⁶³ ser man altså nu en anden rationalitet manifesteret i denne pædagogiske problematisering af sang og stemmebrug, ikke bare som musikalsk udtryk men tillige som en art sjælelig protokol: “... stemmelig underlødighed” hedder det: “... kan også have utallige andre årsager. De kan således opstå i barndommen som følge af en *uheldig opdragelse*, de kan fremkomme gennem *seksuelle konflikter* i pubertetsalderen ...”.¹⁶⁴ Det kan også skyldes: “... muligvis *sygelige Forandringer* indenfor et videre Omraade af det meget komplicerede udtryksmæssige Felt (ekspressiv Amusi)”.¹⁶⁵ Kategoriseringen af udtrykket som “sygeligt” markerer med patologiseringen af afvigelsen, at denne næppe udelukkende kan reduceres til stemmefysiologien og sving-

ningslærens akustiske parametre. Med andre ord indikerer termen “udtryksmæssigt felt” en mere graverende forurening. I det adfærden på én gang er repræsentation og ekspresion træder subjektet så at sige frem fra individet i den observerede adfærd. Sangen er ikke i sig selv sygelig; det er måske snarere det bagved afdækkede der antages at være det. Afvigelsen fra en musikalsk norm bindes således op med tilsyneladende indre konflikter på et dybere niveau. Tematiseringen af individet som subjekt/objekt får i pædagogisk regi en terapeutisk dimension: “... ved undervisning af Børn i almindelighed [må vi] – i den første Sangundervisning i særlig grad regne med en *Del Sangen fjendtlige*, psykiske Hemninger (Freud, Adler),¹⁶⁶ som det gælder om at *opdage* og overvinde”.¹⁶⁷ Og andetsteds om sanglærerens virke: “Det er et Arbejde, som i første Omgang henholder sig til Lærerens Evne til at aflytte de enkelte Børnestemmer deres *Ejendommeligheder*”.¹⁶⁸ De sangevner der vedhæftes individet problematiseres altså inden for en afvigelsesmetaforik, der besyn- delig nok (som antydnet foroven i note 164) lader til at problematiserer det afvigende som til dels overlejret af en seksuel problematik. Når det i “Sangpædagogik” fastslås at: “... gode stemmehygiejniske vaner – *bedst fæstner sig hos Børn før 12 Aarsalderen*”¹⁶⁹ bliver sang ikke bare indikator på normalitet, men også instrumentet gennem hvilket man inden skelsår og alder kan afrette den infantile krop. I det allerede nævnte værk om musikalitet hedder det om denne periode i den unges liv: “Med Overgangsalderen (puberteten, F.P.) tager Barnet sin egen Sjæl i besiddelse ... Det er som en ny Fødsel. Resultaterne af denne nye Fødsel inden for Musikken *er ikke altid lige heldige*”.¹⁷⁰ Præmissen for denne problematisering af den enkelte resulterer altså i en samtænkning på forhånd af personlighed og musikalsk udtryk. Gennem sangstemmen som et kropsligt *objekt* søger man et udtryk og dermed en relation til et indre *subjekt*: “[Læreren] ... maa være producerende, musicerende, *tilstrækkeligt videnskabelig* til at kunne bedømme Børnenes Ting, og Psykolog for at kunne iagttage de subjektive vanskeligheder ... for det normale Forløb af Processen”.¹⁷¹ Ordene “ting” og “videnskabelig” markerer det distancerede, objektiverende moment i undervisningen, hvor ordene “psykolog” og “subjektive” markerer det individualiserende blik der retter sig mod den enkelte studerendes specifikke vanskeligheder. Her optræder endvidere (som vi skal se flere gange) netop det videnskabelige moment inden for en pædagogisk betragtning.¹⁷²

2.4. Forurening af det sunde

I et korkompendium: "Alle korledere ... har ganske bestemte Problemer at kæmpe med, saavel stemmelige som musikalske ... de skal tilstræbe en smuk Klang ... og søge at opnå størst mulig Renhed ... men ogsaa (er det en pligt, F.P.) ... at have sat sig ind i grundprincipperne for naturlig og *hygiejnisk* stemmedannelse ...".¹⁷³ I DMT 1939: "... vi stiler efter: Sangen som en fuldt *naturlig* Livsytring, *intimt forbundte med Sansen for musikalsk Renhed*".¹⁷⁴ Og i "Vor Ungdom" ser man hvor det socialhygiejniske renselsesprojekt tydeligt låner terminologi til legitimeringen af sangfagets daværende form: "Sangen ... lærer os at tale vort Modersmål *blankt og rent* og hjælper os til af Modersmålet at *udrense* alle de mange skæmmende Ord og Udtryk, som ikke er ... "*Rigets Dronnings*" ... *ægtefødte børn*, men som vi selv er Ophavsmænd til, naar vi taler af et sløvt eller *urent Hjerte*".¹⁷⁵ Den eksplicitte renselse bindes her op med reference til "reproduktionen af den nationale arv" som metafor for "ord og udtryk"; altså tale og sang. Det "skæmmende udtryk" opfattes her som modsætning til det "ægtefødte barn". Der ligger altså i arvelighedsregi en *bastardisering af det urene udtryk* til grund for fejringen af sang som bærer af det "blanke og rene modersmaal".

Andetsteds: "... vil rationel Undervisning hurtigt afsløre to slags "Brummere", nemlig de reelt ubegavede ... og de mere eller mindre stemmebegavede".¹⁷⁶ Med hensyn til den førstnævnte kategori hvor det drejer sig om en: "... en virkelig Nedsættelse af skelneevne over for *Tone og Renhed* ... staar Læreren overfor en saare vanskelig Opgave, nemlig den at skulle bringe Barnet til at erkende ... *en Mangel, hvis Væsen det selv mangler Forudsætning for at forstaa*".¹⁷⁷ Spørgsmålet er hvad det er for et renhedsfantasme der i denne periode tilsyneladende har annekteret forestillingen om "tonen" som genstand for bortrenselse af symbolsk smuds? Et projekt der som citeret på forhånd afskriver de individer der bliver genstand for "tonal renselse", evnen til indsigt i karakteren af det ideal de indordnes under. Videre hedder det: "Deres Mangel ("de reelt ubegavede", F.P.) paa Evne til musikalsk Selvkontrol vil ... altid gøre dem til vanskelige Elever, og *det i jo højere Grad* deres Umusikalskhed er parret med Besiddelse af Stemmемidler og *Trang til at bruge Samme*".¹⁷⁸ I det omfang at en elev med anlæg for det musikalsk *urene* er disponeret for musikalsk produktivitet forværres altså situationen, i det at en musikalsk-symbolsk orden så at sige forurenes indefra. Projektet lader altså til – i denne periode – at være negativt, udrensende i

en bestræbelse på at *minimere* omfanget af det urene. Denne tendens ser man også i en bekendtgørelse fra 1923, idet at det under “almindelige bestemmelser” anføres: “Samtlige Børn deltager i Sangundervisningen. Ved hvert Skoleaars Begyndelse prøves Børnenes Stemmer enkeltvis, og Sanglæreren er berettiget til at fritage de Børn for at synge med, som ikke synes at have Stemme eller Øre for Sang, og som *ved deres Deltagelse kun vilde virke forstyrrende*. Disse Børn ... skal være tilstede i alle Sangtimerne og følge med i Sangbøgerne, ligesom de maa lære Teksterne til de Sange der kræves lært udenad, og maa kunne svare paa teoretiske Spørgsmaal i samme Omfang som de syngende Børn”.¹⁷⁹ Man ser her en bizar iscenesættelse af “de tavse deltagere i sangtimen”, som de flove indehavere af en disciplinær mundkurv. Man kunne spørge om hvorfor de pågældende elever *skal* kunne en tekst til en sang de *helst* ikke bør synge da det “forstyrrer”; hvorfor de *skal* være tilstede ved en aktivitet de *helst* ikke bør deltage i; hvorfor de *skal* kunne det teoretiske grundlag for en aktivitet de *helst* ikke skal give sig ud for at “have Stemme eller Øre for”. Det er imidlertid mere konstruktivt at holde sig for øje, at det præcis som i forrige citat er den “forurenende” aktivitet man helst ser nedprioriteret til et minimum, mens *alt* det andet (tilstedeværelse, teori, og tekst) uændret bibeholdes uagtet dets relevans iøvrigt. Yderligere en illustration ser man i “Musik og Samfund” (1941): “Spørgsmålet er nu, om man har Lov til at bortvise disse Elever (de musikalsk mindrebemidlede, F.P.) fra Sangundervisningen?... Jeg véd godt, at det er synd at udelukke dem, for der er til tider ingen, der er ivrigere end disse “Brummere” for at faa lov til at synge. De lider ofte af en ulykkelig Kærlighed til Musikken. Men man maa jo paa den anden Side ikke glemme, at de ... meget nemt ødelægger Fornøjelsen for de andre – og det var jo ikke Meningen”.¹⁸⁰ Det der i forrige citat var lærerens ret til at “fritage” særlige elever for sang, tenderer her mod et eksPLICIT *forbud* mod at urene stemmer ytrer sig vokalt. “Brummerne kan jo ogsaa beskæftiges med Musik paa anden Maade – uden at bruge Stemmerne. Jeg har ofte ladet Brummerne *fløjte* flerstemmigt, hvad de synes er en herlig sport”.¹⁸¹ Her ser man en eufemistisk “omkodning” af den urene sang til et idiom der lægger sig så tæt op ad det uacceptable uden at være sammenfaldende hermed. Motivet for dette er næppe blot omsorg for dem der udsættes for “det urene” i sig selv. De ovenstående eksempler peger på at det musikalske renhedsideal i stedet har fået en *symbolværdi* der rækker ud over nødvendig begrundelse af den rene klang i

sig selv. Den rent stemmefysiologiske, akkustiske renhed kommer dermed i berøring med en interesse for gennemlysning af elevens *essentielle* renhed. Således hedder det i 1932: ... det at synge ... indeholde[r] store pædagogiske værdier (moralske) ...”.¹⁸² I “Vor Ungdom” ser man denne formodning bekræftet: “Faget sang i skolen er et led blandt skolens mange til opdragelse af forstanden og *karakteren i almindelighed*, ikke først og fremmest til udvikling af en speciel teknisk færdighed. Mere end som uddannelse til kunstsang ser jeg det som opdragelse gennem musik til *almene, aandelige værdier*”.¹⁸³ Videre hedder det at: “Musikkens elementer ... [er] alt udledet af lovene for hvad der er naturligt (og derfor *sundt* og *skønt*) for *menneskets* øre og stemme ...”.¹⁸⁴ “Der er vist ingen tvivl om at man på dette grundlag har lov til at sige, at musikken ikke blot er en god og *sund* interesse, men at den samtidig kan have en *samfundsmæssig betydning* ...”.¹⁸⁵ Det hedder da også at man bør tiltænke: “...” menneskelige forhold” i selve Arbejdsomgivelserne. Der tænkes herved ikke blot paa *lyse, luftige og renlige Lokaler* ... I denne diskussion har man ogsaa rejst Spørgsmaalet om *Musik* til Arbejdet ...”.¹⁸⁶ Også i musikalsk regi er det “sunde” altså det rene og det strukturerede og dermed det *rationelle*. Konnotationerne til national renlighed er heller ikke til at overse i “Folkemusikalsk Arbejde”: “Sand Kollektivism kræver dog at vi ... hjælper ... hinanden til *Lys, Luft og Jord*. Dette Maal naas kun ved gennemført Selvopdragelse. Et af Hjælpermidlerne til denne Selvopdragelse er Beskæftigelse med Kollektiv Musik”.¹⁸⁷ Under humanitetens banner samler sig det *skønne* i en grundliggende *moralsk* “opdragelse af karakteren i almindelighed”. Således bestemmes den europæiske kunstmusik i betænkning om studentereksamenspensum i 1953: “... som udtryk for noget *fællesmenneskeligt*”.¹⁸⁸ Symmetrisk med korledelseseksaminationens musikalitet bliver “den rene tone” tilsyneladende både en rationel, moralsk og æstetisk kategori. Skøn musik bliver således en principiel *sund* musik, og får dermed en social betydning da den som nævnt retter sig mod “karakteren i almindelighed”. Det musikalske anlæg antager således karakter af en socialhygiejnisk kategori. Udover det “rent sanselige” og “den intellektuelle glæde” lader musikken sig – i “Vor ungdom” – “... kun betragte som toneklædte myter eller *normer for menneskelig væren* ...”.¹⁸⁹ Dette også i Aalborg Stiftstidende, (1945) hvor professor Abrahamsen efter gennemgang af en række middelmådige melodier anfører: “*Jylland mellem tvende Have* er derimod en brilliant Melodi. Den røber så tydeligt

den modne Musik ... *Jylland mellem tvende Have* er en renlig Melodi, karsk og sund, den ægte uforfalskede natur ... Hvad der gør *Jylland mellem tvende Have* til en melodi med saa megen *Rejsning*, er ... en Række tekniske Detailler i det rent musikalske ...¹⁹⁰ Det er altså den tekniske d.v.s. videnskabelig-teoretiske forståelse af stykket der bestemmer det som sund musik. Følgelig er det også som (man senere skal se) musikvidenskaben der over for lægmanden identificerer det musikalsk usunde. Vi forstår nu hvad der menes med mottoet: "Ikke lære Eleverne sange ... men lære dem at synge ... er Skolens Opgave".¹⁹¹ Med andre ord skal: "... Skoleundervisningen ... ikke være Sangterperi, men en Opdragelse til og igennem Musik ... intet andet Fag egner sig saa godt til opdragelse, som Musik".¹⁹² I det renhedsprojektet bliver symbolsk, tangeres det altså af overvejelser af humanistisk karakter. Det er af denne grund det nu bliver så vigtigt typologisk at afgøre hvorvidt man har at gøre med: "... den *'misforståede Brummer'*", der ikke vil synge af lutter generthed" eller tværtimod: "... den *haardkogte Brummer*, der overhovedet ikke kan frembringe en Tone".¹⁹³ Vurderingen af hvorvidt den infantile sanger indløser et *objektivt* ideal om "den rene tone" er altså vedhæftet en *subjektiverende* diskurs, der med et bekymret og individualiserende blik indoptager et spraglet og sammensat korpus af diskurs, der samler sig under en principiel afvigelsesmetaforik.

3.1. Konsolidering af kvaliteten

Men hvorledes står tendensen til at anlægge et bizart audio-oralt parameter på individets moralske konstitution i forhold til Foucaults fremstilling af den borgerlige epokes problematisering af barndommen i forhold til den latente trussel om afvigelse og degeneration?: "... if you read all the books on pedagogy and child medicine ... you find that children's sex is spoken of constantly and in every possible context ... their effect was to din it into parents' heads that their children's sex constituted a fundamental problem in terms of thir parental educational responsibilities ...".¹⁹⁴ Så vidt jeg kan se er der tale om, at epokens fundamentale problematisering af barnets endnu ikke fikserede konstitution lægges ned over den voksnes bekymrede italesættelse af den infantile krop som et *moralsk-humant* (og dermed musikalsk) subjekt.¹⁹⁵: "... Barnet, *Mennesket* maa erkendes som *det sidste Maal* og Musikken som det nødvendige Middel for en Dannelse af det musikalske Barn".¹⁹⁶ Og hos Finn Høffding samme år: "... alle mennesker ... skal

erfare Musiken som en Magt, *en vej til forædling af det menneskelige*".¹⁹⁷ Sammesteds citeres musikpædagogen Fritz Jöde: "... det indre Liv ud-springer fra to Kilder og stiler mod to Maal, *Musikken* og *Menne-sket*".¹⁹⁸ Eller i DMT årg. 1939: "... det er vanskeligt at undgaa den An-tagelse, at Sangen er lige saa gammel som *Menneskeslægten*".¹⁹⁹ Men idet musikken antages at spejle mennesket,²⁰⁰ træder en symbolværdi af moralsk karakter også frem båret af denne gensidighed. Periodens ren-hedsprojekt toner i hvert fald den pædagogiske problematisering af det symbolske ideal om "den rene tone". Således hedder det om musikkens fremtidige udviklingsmuligheder: "Kampen skal udkæmpes på selve Musikkens Mark og ud fra dens eget Væsen; ja mere end det, den skal udkæmpes i Personlighedens inderste Liv. *Det gælder en Omstemning af selve Mennesket ...*".²⁰¹ Med denne rationalitet kastes der indirekte en skygge ind over den pædagogiske "i-synge-sættelse" af en infantil musi-kalitet: "Spørgsmålet er ... hvor store *Afviigelser* fra den *rene* Tone vi i vor Skole- og Folkesang kan og bør tillade".²⁰² Sangpædagogen bør endvi-dere søge: "... Udgangspunktet saa langt nede i Barnets *almene, med-fødte* anlæg som muligt; byg op, gaa fremad saa langsomt, som dets ... musikalske evner erfaringsmæssigt foreskriver".²⁰³ Seksualiteten bliver i denne sammenhæng interessant præcis fordi at den bliver *filteret igen-nem hvilket selve normaliteten i denne periode problematiseres*. "Degenerationsteorien" siger Foucault: "... forklarede, hvorledes den tungtvejen-de arvelighed af forskellige sygdomme – ligemeget om de var organiske, funktionelle eller psykiske – slutteligt ville frembringe en seksuelt per-vers person ... [og dermed] medføre slægtens uddøen".²⁰⁴ Foucault konkluderer videre at man "... lige indtil *1940'erne* (kan iagttage, F.P.) politiske og institutionelle virkninger af systemet *perversion-arvelighed-degeneration*".²⁰⁵ Netop fordi at: "... musikalsk opdragelse ... [er] et Led i almenmenneskelig Opdragelse ...",²⁰⁶ får det musikpædagogiske ar-bejde i forlængelse heraf en symbolsk overbygning.

Det lader til at epokens seksuelt tonede degenerations-problematiseringer uafvidende står i et *utvivlsomt* vaklende og usikkert men dog relativt korreleret forhold til det musikpædagogiske arbejde med den infantile sang, i det at sidstnævnte tænkes musikalsk at illustrere humanismens fortælling om barnets som nævnt "*almene* og *medfødte*" anlæg. Epokens problematisering af truslen om degeneration der fornyes ved hvert generationsled i familien, træder dermed frem som – ubevidst og anonymt men dog nærværende – baggrundsperspektiv for sangfaget.

“Formaalet med Sangpædagogik” siges det da også: “... er at give Anvisninger paa, hvorledes ethvert *normalt* barn kan lære at deltage i Fællessangen paa tilfredsstillende maade”.²⁰⁷ Eller andetsteds hvorledes: “... ethvert *sundt* barn [kan lære at] synge”.²⁰⁸ I det allerede nævnte danske værk om musikalitet fra 1940erne udgør det seksuelle ikke bare aksen om hvilken afvigelses-problematikken historisk er flydt sammen med den pædagogiske-musikalske didaktik, men danner i stedet basis for en egentlig kausalitet, der tænkes at gøre sig gældende præcis som Foucault citaterne har betonet det i forhold til musikalsk *afvigende!* adfærd: “Der findes mange Mennesker, der lider af Hypermusi, d.v.s. de er altid optaget af Musik ... Hypermusi kan til Tider slaa over i en Art Seksualitet. Der findes Mennesker, der bruger Musik blot som en slags Ækvivalens for erotisk Oplevelse (Feuchtwanger)”.²⁰⁹ Men i samme åndedrag tages der med ordet “blot” afstand til den indlysende profanering af musikken der ligger i denne sammenknytning. Men allerede 10 sider længere fremme i samme skrift er konnotationerne dog ikke til at overse i beskrivelsen af omgangen med kunsten: “... den aandelige “Udløsning”, den sjælelige “Befrielse” (bestemmes, F.P.) som ... maalet i al Kunstnydelse ...”.²¹⁰ Mere end at lægge en sandt/falsk dom ned over denne iagttagelse, er det mere konstruktivt snarere at bemærke den rationalitet der her retorisk tenderer mod at tænke den musikalske afvigelse i netop et sådan regi. Dermed underbygges Foucault-citaterne fra note 194 og 204 der jo netop definerer epokens folkelige forestilling om seksuel afvigelse som den essentielle indikator på en principiel underminering af individets enhed som både menneske og subjekt. Hvis det idealiserede og det faktiske ikke falder sammen er det m.a.o. et symptom på degeneration. Hos Foucault hedder det videre om den borgerlige epoke: “Pædagogerne og medicinerne griber børnenes onani an som en epidemi, der bør udryddes ... overalt hvor de[nne] kunne risikere at dukke op, har man installeret overvågelsesanordninger, opsat fælder, der kan tvinge dem til at gå til bekendelse, pålagt pligt til utrættelig og selvtugtende tale; man advarer forældre og opdragere, indprenter dem, at ethvert barn kan være skyldigt og bør mistænkes, og at de voksne selv er skyldige, hvis de ikke er mistænksomme nok”.²¹¹ Den bekymrede pædagogisering af barnets musikalitet retter sig mod “anomalien” som den trussel der hvileløst skyggebokses med: “... denne seksuelle aktivitet, i og med at den er upassende, på samme tid *naturlig* og *naturskriddig* ... rummer [i sig] fysiske og moralske, kollektive og indivi-

duelle farer; børnene defineres som *marginal-seksuelle* væsener, som på en gang befinder sig uden for og inden for det seksuelle, på en faretruende skillelinie ... senere begynder ... opdragerne, lægerne og psykologerne hvileløst at tage sig af dette seksualkim, som både er kostbart og dumdristigt, farligt og i fare; denne pædagogisering viser sig fremfor alt i den krig mod onanien, som i de vestlige samfund har været i næsten to århundreder”,²¹² siger Foucault. Tones den sangpædagogiske diskurs i første halvdel af det 20. årh. dermed af en bekymring der udspringer af en optik, der indskriver barnets musikalske “sang-adfærd” som et udtryk, i hvilket man tidligst muligt kan iagttage en evt. degenerativ afvigelse tage form? Dette spørgsmål er næppe helt uden betydning, da man samtidig ser disse overvejelser gribe ind i epokens overgribende, nationalt tonede bekymringer. Det understreges i 1944 at der musikpædagogisk: “... ikke paa dette sanglige felt [er] nogen fornuftig Grund til at antage, *vor Nation* skulde være ringere udrustet end andre med grundlæggende *Evner og Anlæg*”.²¹³ Det anføres videre: “... at vi herhjemme ved århundredets begyndelse har været i en bølgedal. Det var den almindelige anskuelse, at *danskerne* ikke var særlig musikalske ...”.²¹⁴ “Et Folks Sangglæde” bestemmes andetsteds dermed som en: “... ubedragelig Maalestok for dets sjælelige *Kvalitet* ... Og derfor er det, at Udviklingen af denne Sangglæde er et saa uhyre betydningsfyldt Led i et *Folks Forædling* ...”.²¹⁵ “Forhåbentlig viser det sig, at vi ... formaar at løfte *dansk* Sangundervisning op i et Plan, der kan staa Maal med de fremmeligste Landes...[vi] stiler efter intet mindre end *udryddelsen* af den musikalske Analfabetisme”.²¹⁶ Og om folkevisen: “[det er] den dejligste Tonekunst, vort eget land har frembragt: *Danmark* var dengang en musikalsk *stormagt*”.²¹⁷ Den nedarvede principielle renhed manifesterer sig altså som musikalsk storhed. Dette perspektiv på musikken som indskrevet i styrkeforholdets os > <dem logik genfinder man i en musikprofessors kronik fra 1945: “Hvorfor har Jylland ingen stor Komponist?”: “England har i tidligere Epoker af Musikkens Historie ... tilført Musikken store Værdier. Senere gik det musikalske *Overherredømme* til Italien og senest til Tyskland, der fastholdt det gennem Århundreder. Paa samme Maade maaske med Jyderne? Det tør jeg ikke udtale mig om ... De gamle Kilder viser at Jylland paa dette punkt ikke har været Sinke”.²¹⁸ Og i “Vor Ungdom” (1932): “... vi maa endelig bort fra at betragte os selv som mindre musikalske end Tyskerne, vi har blot savnet Opdragelse”.²¹⁹ Forestillingen om en “musikalitet” – må

man konkludere – er altså integreret i problematiseringen af dette hygiejniske idékompleks, og er følgelig overlejret af de særegne afvigelsesforestillinger der i epoken er knyttet hertil.

Sangens musikalske renhed bliver som symbolværdi en del af en kvalitativ overvejelse, der principielt retter sig mod forestillingen om en national folkekarakter, som den moralske indsats der på paradoksal vis er på spil i det ansvarlige individs indsats til gavn for forædling af det nedarvede. Denne principielle bekymring for “det musikalske anlæg” og “den rene tone” bliver dermed et symbolsk projekt, orienteret mod et overgribende ideal om orden og forædling indløst gennem en principiel renhed. Det er med forestillingen om en essentiel “musikalitet” at den enkelte nu bringes til at investere sig selv i dette problemfelt. Dermed antydes samtidig hvorledes de af Foucault skitserede problematiseringer af det normale og det afvigende i individregi, griber ind i dette didaktiske vidensfelt. Med idealiseringen af en human konstitution²²⁰ åbnes der for at en *social* og *symbolsk* hygiejne berettiges under ét.

4.1. Heterogeniteten i den diskursive formation

Med ovenstående prøver jeg ikke at anfægte, at man i første halvdel af vort årh. inkorporerer en psykisk dimension i didaktiske overvejelser, pædagogiske stemmeteorier etc. Selvom dette – på personal niveau – uden tvivl er udtryk for de bedste intentioner, er Foucaults pointe at *forskellige* diskurser (som sangpædagogik, forskning i stemmebrug, humanisme, problematisering af barndommen, arvelighed/degeneration, etc.) på et anonymt og oversubjektivt niveau kan sætte sig strategisk i bevægelse i selvberørende konstellationer. Foucaults analytik søger altså at forstå og samtænke *et antal problematikker som disse griber ind i hinanden i en særegen historicitet*. Det er: “... således i diskursen [at] sammenføjjningen af magt og viden finder sted. Netop af denne grund må diskursen opfattes som en serie af diskontinuerte segmenter, hvis taktiske funktion hverken er ensartet eller stabil. Eller mere præcist, man må ikke forestille sig en diskursens verden opdelt i tilladt og udelukket diskurs; men som en mangfoldighed af diskursive elementer, som kan spille ind i forskellige strategier. Det er denne fordeling, der må rekonstrueres i hele dens fylde af sagte og skjulte ting, af forlangte og forbudte udsagn; af forskellige varianter og virkninger, alt afhængig af hvem der taler, hans magtposition, den institutionelle kontekst han er placeret i; og af omplaceringer og genbrug af identiske formuleringer for modstridende

målsætninger”.²²¹ Analysen af musikpædagogikken (der igen indskriver sig i forskellige musikinstitutionelle rammer, som moment i den her behandlede installation af musikalitet) retter sig altså mod et sammensat felt af diskurs, der konstitueres af både vidensproduktion og styrkeforhold. I et sådan netværk griber diskurser ind i hinanden; der skabes lokale alliancer der: “... løber på tværs af apparaterne og institutionerne uden at lokalisere sig præcist i dem”,²²² og dermed udvirkes der generelle styrkelinier.

Ovenstående er et forsøg på empirisk at markere nogle konturer af en ganske vist marginaliseret men dog vedholdende type overvejelse, der sidestillet personlige nuancer i meningsforskelle og øvrige faglige uoverensstemmelser alligevel konsekvent sætter sig igennem i periodens musikpædagogiske debat. Man kunne hævde at jeg fortegner debatten i første halvdel af århundredet (ca. 1925-1945), ved som foroven at fragmentere den i en citat-mosaik. Denne kritik skyder dog over målet, da man her overser at mit ærinde *ikke* er at redegøre for de forskellige musikfaglige fraktioners indbyrdes meningsforskelle hvor markante de end måtte være, men snarere prøver at kaste lys over en type problematiseringer, der implicit træder frem som *forudsætning* for periodens indbyrdes forskelligheder.²²³ Til forskel fra “kroppen” i korledelse er det her altså “stemmeorganet” der bliver det fysiske applikationspunkt, der lader en institutionel og subjektiverende forestilling om musikalitet gribe ind i 1930-40ernes socialhygiejniske overvejelser.

(c) Musikvidenskabens funktion

1.1. En epokes rationalitet

Nils Schiørring anfører i sin gennemgang af universitetsstudiet i musik: “Erik Abrahamsen (1893-1949) satte omgående (efter hans udnævnelse til docent i 1924, efter Hammerichs afsked fra universitetet i 1922 F.P.) stærkt ind på ... at der indførtes bifagseksamen i et nyoprettet fag, benævnt *sang* ...”.²²⁴ Det er næppe tilfældigt at faget sang bliver en del af det universitære musikstudium i forbindelse med Abrahamsens centrale virke som leder af musikstudiet i universitetsregi. Musikpædagogikkens integration i det universitære musikstudium bør med andre ord ikke anskues uafhængigt af de værdisættelser som den administrative drivkraft bag sangfagets indførelse som musikvidenskabeligt fag var eksponent for.²²⁵ Hvad der bestyrker antagelsen om at den her berørte

pædagogiske problematik, griber ind i nogle – for epoken – karakteristiske og almene overvejelser, kommer af, at eks. Gaardmands ovenfor citerede sangkompendier selv henleder opmærksomheden på den anerkendelse, der er tilflydt dem fra et temmelig bredt spekter af tidsskrifter.²²⁶ At “Dansk Seminarieblad” er blandt disse understreger blot omfanget af datidens anvendelsesmuligheder for de fremlagte pædagogiske tanker. Om Gaardmands diskurs anføres det i seminariebladet at denne for pædagogen vil: “... have den største interesse. Hr. G.’s mangfoldige Erfaringer og de mange fortræffelige Eksempler vil hjælpe ... over alle skær”. Den traditionelt centrale plads musikalsk praktik har haft i den danske musikvidenskabelige uddannelse, gør det unægteligt vanskeligt *på forhånd* at ville frakoble musikvidenskaben en funktion i dette felt.

1.2. *Historiske markeringer*

Hvorledes afspejler musikvidenskaben de ovenfor opridsede pædagogiske problematiseringer? Der er noget der tyder på at restruktureringen af universitetsstudiet fra magisterkonferensen i “musikhistorie” (oprettet i 1915²²⁷) til rekonstitueringen af docenturet nu i “musikvidenskab” (fra og med 1924²²⁸) væsentlig *baserer sig på* integrationen af bifaget “sang”, der i 1925 samtidig oprettes som skoleembedseksamen. Efter Fakultetets Opfattelse i brev til Undervisningsministeriet er der: “... al Grund til...at ombytte betegnelsen: “Musikhistorie” med det videre “Musikvidenskab” ... [den] tiltraadte Ordning med Optagelsen af Sang mellem Bifagene ved Skoleembedseksamen næsten nødvendiggør ... Lærerposten i Musikvidenskab ...”.²²⁹ Denne ombenævnelse af musikstudiet i 1924 begrundes videre i fakultetets indstilling til ministeriet: “... særlig også med skoleembedseksamen for øje”.²³⁰ Og i universitetsårbogen, årg. 1925-26: “... den nye skoleembedseksamensordning ... [vil] efter skolens ønske ... muliggøre universitetsuddannelse af den høje skoles lærere i sang og musik”.²³¹ Det er altså delvis i kraft af sin nu formaliserede relation til gymnasieskolen, at universitets-musikstudiet nu ombenævner sig selv som “videnskab”. Man kan i hvert fald se et kronologisk sammenfald mellem ombenævnelsen og rekonstitueringen af konferensen nu til “musikvidenskab”, og oprettelsen af skoleembedseksamen med bifaget sang. I forlængelse heraf navngives i 1926 de fysiske rammer for studiet (frem til 1934 i *Panums værelse* bag universitets-festsalen) som “Musikvidenskabeligt Laboratorium”.²³² Bifaget i sang består udover det historisk-teoretiske

stof af sangteori, stemmedannelse og instrumentbrug (altså en faglig tredeling i teoretisk, historisk og praktiske elementer).²³³ Forandringen af magisterkonferensen i midten af 1920'erne (der som nævnt kronologisk falder sammen med fagændringerne på bifags-siden omkring oprettelsen af skoleembedseksamen i sang) indebærer nu, at det indtil da enerådende historiske stofområde nu suppleres med teoretiske aspekter.²³⁴ Springes der frem til 1938 tager man nu konsekvensen af det stigende musikpraktiske, pædagogiske aspekt af faget,²³⁵ og der oprettes nu hovedfag i "Musik". Således hedder det i Schiørrings gennemgang af musikstudiet: "... [gennem 1930'erne] var sang som bifag blevet *særdeles omfangsrigt*, så omfangsrigt at "musik" i 1938 blev indført som hovedfag".²³⁶ Hvor den pædagogiske, musikpraktiske dimension af det akademiske musikstudie *formelt*²³⁷ i studieordningsregi er fraværende i 1924, hvor Abrahamsen overtager et rent *historisk* konferensstudium,²³⁸ bringes det musik-praktiske, pædagogiske aspekt under Abrahamsen ind på universitet, og er i 1938 en så markant faktor at det tilsiger endnu en studie-administrativ ændring (altså hovedfag i Musik), udover den foretagede i 1924/25 (der også åbnede mulighed for at nyopslå et lektorat i sang²³⁹). Dermed sætter den nuværende historisk/teoretisk/praktiske tredeling af musikvidenskaben sig i 1938 *igennem i hovedfagsregi*.²⁴⁰ Det filosofiske fakultet anfører således i 1938/39: "Ved Ordningen af Skoleembedseksamen ... i 1924 (Tofagsordningen) bestemtes det, at Musik (bifaget sang, F.P.) kun kunne indgaa som Bifag...idet man befrygtede ... hvor megen Tid der vilde blive til virkeligt videnskabeligt Studium paa grund af de store Krav til praktiske Færdigheder. Forholdet har siden forandret sig ...".²⁴¹ Samtidig gennemføres den ny idé om en adgangsgivende *optagelsesprøve*: "... med hensyn til [de] musikalske Evner ... saaledes at de Studerende, der ikke tilfredsstiller rimelige Krav udelukkes ... [såfremt de ikke besidder] *naturlige musikalske Anlæg* ... Ordningen tænkes administreret af Professoren i Musikvidenskab (E. Abrahamsen, F.P.)".²⁴² Optagelsesprøven som frasorteringsinstrument ligger altså – med den oprindelige logik der her begrundes den – *i forlængelse af ideen om en "musikalitet" i individet*, og må betragtes som en videreførelse af den musik-praktisk orienterede retning studiet er på vej i. Det hedder i 1950 i et foredrag i musikpædagogisk forening om den danske sanglærers uddannelsesmuligheder: "Universitetsstudiet er undertiden blevet kritiseret som overvejende teoretisk; men det gælder ikke mere. Ved

en storartet indsats fra Professor Abrahamsen ... får de studerende nu ... uddannelse i klaverspil, hørelære, stemmedannelse, korsang, kordirektion og skoleorkesterinstruktion. Det er enddog kommet så vidt, at de studerende selv har ymtet noget om, at de praktiske discipliner er ved at stjæle tiden fra de videnskabelige sysler. Jeg kan ikke se andet, end at universitetsuddannelsen i den nuværende form giver en meget ... sund udvikling”.²⁴³

Tredelingen af hovedfaget omkring 1938 (i en *historisk* og *systematisk* [teoretisk] viden der overlejres af evnen til at ud-trykke musikken *praktisk*) falder altså sammen med tilsynekomsten af en optagelsesprøve, der *eksplicit retter sig mod den eksamineredes musikalitet*, ligesom opkomsten af det ligeledes tredelte bifag i sang i 1924/25 faldt sammen med om-benævnelsen af musikstudiet til “musikvidenskab”. Ligesom i koreksaminationen kan man omkring disse to årstal udfolde en disciplinær analyse *der hvor en forestilling om syntese af de tre fagkompetencer kommer til syne* i den ene eller anden form. Denne iagttagelse underbygges også af, at der må siges at eksistere en principiel parallel mellem den disciplinære analyses udgangspunkt i den subjektiverende autoritet over eksaminanden og så det kompetencemæssig tredelte musikstudiums struktur. Dette studiums historiske og systematiske (teoretiske) stof-områder markerer jo den faktuelle viden, hvor evnen til at ud-trykke musikken overlejrer denne “objektive” viden af en subjektiv dimension. Konstitueringen af musikstudiet i den subjektive/objektive dobbelthed denne fagriade rummer, er om ikke mulighedsbetingelsen så måske det fagpolitiske korrelat til den musikvidenskabelige autoritet over eksaminanden, som er analyseret med Foucaults teoristof. Både “videnskab” og “musikalitet” er altså centrale stikord, der dukker op i det historiske forsøg på at lade tredelingen af musikstudiet iscenesætte sig selv som komplet viden med den dertil knyttede subjektiverende effekt. Man ser altså fra og med 1924, at den autoritet hvormed gymnasie-læreren henvender sig til de studerende (og det blik der iagttager disse), nu med skoleembedseksamen i sang er sanktioneret af en videnskab. Studiet kompletterer sig som nævnt i 1938 med tredelingen nu også af hovedfag i musik, samtidig med en eksamineret musikalitet i optagelsesprøveregi eksplicit bliver en fundamental indikator på chancerne for optagelse på studiet. Både *formaliseringen* af musikundervisningen i gymnasiet med bifaget fra 1924, og *formaliseringen* af optagelsesproce-duren på hovedfaget i musik i 1938 vidner altså om en forbindelse mel-

lem forestillingen om “videnskab” og “musikalitet” idet begge (med tredelingen af både bi- samt hovedfag) i praksis instrumentaliseres normativt. En viden der burde baserer sig på en tilstræbt dialog mellem videnskaben og dens objekt, tenderer således mod at baserer sig på en monolog. Autoriteten bliver sin egen hindring.

Med ovennævnte optagelsesprøve udelukkes den studerende: “... fra at følge ikke blot, som tidligere foreslaaet, den Undervisning der gives på Konservatoriet, men ogsaa fra de Kurser, der gives paa Universitetet selv”.²⁴⁴ Tidligere eksisterede der *uden for* universitetsregi prøver knyttet specifikt til de praktiske discipliner som konservatoriet til dels varetog for universitetet.²⁴⁵ Men med hovedfag i Musik udvides betydningen af den musikpraktiske optagelsesprøve (samtidig med at universitetet nu integrerer prøven i sin *egen* arbejdsgang) nu i dens egenskab som adgangsgivende instans *også til universitetets historiske og teoretiske musikstudier*. Det er over disse to administrative, institutionelle ændringer i 1924/25 og i 1938 (begge med opprioriterende konsekvenser specifikt for den musik-praktiske og pædagogiske dimension af studiet) at Abrahamsen administrativt tilordner grundmodellen til den musikvidenskab man kender idag. 1924/25 og 1938 *aftegner altså to centrale historiske fiks-punkter for den transformation af det musikvidenskabelige studiums struktur, der udgør det institutionelle grundlag der helt frem til idag delvis betinger den installation af musikalitet som denne artikel handler om*. Med andre ord placerer Abrahamsens sig altså som arkitekten bag den nuværende tredeling af dansk musikvidenskab i en historisk, teoretisk og praktisk dimension. Abrahamsen anfører: “*Harmonilære og kontrapunktet ... [der] tjener til en almindelig træning af øret i musikalsk henseende, danner nu samtidig en indledning (forskole) til studiet af musikkens historie*”.²⁴⁶ Forestillingen om denne samtænkning af fagets tredeling (man også så koreksaminationen implementere i dag) finder i perioden mellem 1924 og 1938 sit vel nok tidligste udtryk.²⁴⁷ I en kommentar til Jørgen Bentzon i 1930 anfører Abrahamsen også som: “... kedeligt iøvrigt, at de unge Musikvidenskabsmænd og Musikere udæsker hinanden paa den Maade det...er sket. *Ingensinde før har de to Grupper staaet hinanden saa nær* (i kraft af den *moderne Musikvidenskabs* Metodekrav og Uddannelseskrav ... Man maatte dog nærmest have tænkt sig, at denne Udvikling skulde resultere i et frugtbart Samarbejde”.²⁴⁸ Ideen er altså at *pædagogisere* (og dermed implementere) en abstrakt *videnskabelighed*, og således låne videnskabelig autoritet og dermed et skær af neutralitet til vur-

deringer der til dels afspejler en specifik dannelsesstradition, men måske mere centralt: implementerer en videnskabelig autoritet i en normativ funktion. Det er *denne* pointe der ligger i dette afsnits interesse for hvorledes et akademisk-historisk studium fra 1924 til 1938 gradvis bliver til et historisk, teoretisk og praktisk musikstudium. *Tilsynekomsten af en idé om "musikalitet" modsvares altså af gennemgribende institutionelle omrokninger*. Således kan musikvidenskaben i 1938 se sig selv i en endeligt udfoldet fagtriade; men samtidig i en definition der samtidig legitimerer den autoritative regulering af praktisk musikudøvelse. Således slår Povl Hamburger i 1933 da også fast: "... at *Videnskabsmanden*, Teoretikeren og Kritikeren (i en og samme Person hedder han *Pædagogen*[]) ... er Arbejder i Musikkulturens Vingaard".²⁴⁹ Samme holdning finder man også refereret fra debataftener i "De Musikstuderendes Forening", hvor en 26-årig Henrik Glahn (to år før han sammen med Søren Sørensen udgiver sin "100 Generalbaskoraler") understreger: "... at musik som Fag hører hjemme på Universitetet, idet den vordende Sanglærer dér faar det nødvendige, videregaaende *videnskabelige* Perspektiv".²⁵⁰ (I dette synspunkt erklærer daværende undervisningsminister Dr. Højbjerg Christensen sig samme steds enig²⁵¹). Ligeledes hedder det i Abrahamsens anbefaling af den senere professor Jens Peter Larsen til et nyopslået lektorat i 1938 at: "Hans fremragende videnskabelige Kvalifikation, i Forbindelse med hans ... Musikermæssige Uddannelse (Organist-Eksamen 1923), har gjort ham *i særlig grad egnet til Universitetsundervisningen*".²⁵² Denne ambition (om en principiel berøringsflade i form af en integration af pædagogisk musikpraktik og teoretisk/historisk "videnskab") finder altså sit udtryk i forestillingen om en operativ og implementérbar *syntese* af de tre musikvidenskabelige kompetenceområder i et autoritativt overblik.

En konkret indikation af dette ideal ser man i Fakultetsudvalgets (hvor Abrahamsen sidder) indstilling angående det nævnte tale og sang-lektoratets besættelse i 1924. Viggo Forchhammer ansøger i konkurrence med to kvindelige ansøgere. I Fakultetsudvalgets begrundelse for valget af Forchhammer hæfter man sig præcis ved at: "Ingen af disse to andre Ansøgere..imidlertid [kan] henvise til noget *videnskabeligt arbejde* ...".²⁵³ (Hos Jørgen Bentzon ser man også i DMT at det netop er kombinationen af: "... *videnskabelig* Uddannelse og *praktisk musikalsk* Indsigt (der gør at værker, F.P.) kan fremtræde og fremføres paa autentisk og *forstaaelig* maade"²⁵⁴).

Den udvikling der her er skitseret henimod et teoretisk, historisk og praktisk hovedfag i musikvidenskab, bliver logisk forståelig som det studieadministrative korrelat til forestillingen om en pædagogisk-praktisk og videnskabelig *syntese*. Det er ikke blot en metafysisk opfattelse af kunstmusikken der dermed låner legitimitet fra en neutral videnskabelig autoritet. Forestillingen om denne syntese – i sin karakter af institutionelt implementeret studieordning – bringer via den administrative tilordning af musikvidenskabens som sanktionsinstans i forhold til skoleembedseksamen (som man skal se nedenfor) *den videnskabelige autoritet i pædagogisk berøring med almindelige menneskers musikalske praktik*.²⁵⁵ Den principielle integration af det videnskabelige (det elitære) og det musikalsk praktiske (det folkelige) som kommer til syne fra 1924-1938 (og som nævnt adskiller sig fra den relation der på Københavns Universitet i det 16. og 17. århundrede eksisterede mellem *musica theoretica* og *musica practica*), afspejler sig som antydning foroven i den institutionelle tilordning af sangstemmen som det centrale fixpunkt, hvor (musik)videnskaben knytter an til musikaliteten. Et eksempel:

1.3. Halslægen og Sangpædagogen

I en betænkning fra fakultetet hedder det i 1939: "Studerende med grovere Talefejl eller syge Stemmer fraraades det bestemt at vælge Musik som Fag, forinden de ved passende Behandling har faaet hævet deres Fejl. Studerende der lider af nævnte Fejl, vil nemlig ikke kunne følge med i Universitetets almindelige Undervisning, og det vil ikke være muligt for Lærerne i Tale og Sang at arbejde tilstrækkeligt med hver enkelt af dem til at opnaa et antageligt Resultat. *Det tilraades derfor de Studerende, der paatænker at vælge Musik som Fag, forinden at lade deres Stemmeorganer undersøge af en Halsspecialist*".²⁵⁶ I bogstaveligste forstand er en videnskabelig diskurs her inde og røre ved de (stemmefysiologisk set) bløde fibre i individets musikalske selvforståelse. Stemmeorganet bliver det centrale applikationspunkt, hvor man ikke bare genfinder skæringspunktet mellem individets principielt *indre* (her det sanglige udtryk) og *ydre* (her den fysiologiske konstitution af stemmeorganet) som man så i korledelsesanalysen. Problematiseringen af det sygelige rationaliserer samtidig en autoritativ videnskabelig intervention, hvor det aldrig står helt klart for professoren (i sang *eller* halslidelser) og musikstudenten hvornår grænsen mellem håndgribelige kendsgerninger og moralsk-æstetiske værdidomme overskrides. "Talefejl" slås jo her i hartkorn med

det “sygelige” under kategorien “nævnte fejl”. I den citerede passage opretholdes der altså ikke en eksplicit distinktion mellem den fejlbehæftede udtale og den syge stemme. Værdidommen over det æstetiske indeholder en tendens til sygeliggørelse af det normafvigende, således at det negativt ikke-gennemsnitlige under videnskabens auspicer bestemmes som abnormt. Der tilstræbes følgelig sammesteds en sang der er “naturlig” og “hygiejnisk”.²⁵⁷ Det hedder da også i Abrahamsens “Hvem er Musikalsk?”: “Man kan ikke komme bort fra, at Umusikalitet i visse Tilfælde kan have sin Aarsag i ... medfødte Abnormiteter”.²⁵⁸ At stemmeorganets anatomi i 1939 her yderligere tilrådes undersøgt med henblik på medicinsk blåstempling som forudsætning for påbegyndelse af det musikvidenskabelige studium, vidner ikke blot om sangfagets centrale position i musikvidenskabens daværende selvopfattelse. At en *naturvidenskabelig* eksamination influerer på hvorvidt den enkelte bør påbegynde et humanistisk studium under det *filosofiske* fakultet, indikerer samtidig musikalitetsbegrebets tilsynekomst (eksplicit fra og med midten af 1920erne) som *teknisk, eksamineret* kategori. Men samtidig med at musikvidenskabens her låner autoritet fra medicinen som “ægte” og “objektiv” (jvf. termen “fejl” i citatet) videnskab, afkræves den optagelsessøgende – indirekte via det tilrådelige i behandling/eftersyn af stemmeorganet – et engagement der rækker ud over en rent intellektuel og akademisk investering af sig selv. (Som en principiel parallel til dette tilrådes det jo eks. ikke i denne periode de optagelsessøgende til universitetets psykologistudium at lade sig mentalundersøge). Fonastenibegrebet som vi så på i del 3, afsnit (b), punkt 2.3. i forbindelse med Forchhammerens virke som lærere i tale og sang ved universitet, kan her demonstrere hvorledes man i denne epoke med dette begreb, søger mod en principiel korrelation mellem en somatisk og en psykologisk patologi. I artiklen “Hysterisk Fonasteni” hedder det i 1937: “De senere aars opfattelse af fonastenien og dens aarsager tillader os at dele de fonasteniske patienter i to grupper ... Den første gruppe kræver væsentlig pædagogisk, den anden lægelig behandling ... Det er vigtigt, at pædagogen saa hurtigt som muligt erkender den hysteriske fonasteni, hvor han træffer den, for den er ikke egnet for pædagogisk behandling ... den naturligste vej at gaa er den, at man meddeler pat.s (patientens, F.P.) halslæge de iagttagelser, man har gjort, og lader ham foretage en fornyet undersøgelse. Støtter han paa Grundlag heraf pædagogens synspunkt, maa de to, læge og pædagog, forene deres kræfter og overtale pat. til at søge neurologisk el-

ler psykiatrisk behandling ... stemmelidelsen [er] i sig selv ... betydningsløs – den er kun et tilfældigt symptom paa en generel nervesvækkelse, og vil fortage af sig selv, naar aarsagen fjernes”.²⁵⁹ Det kursiverede antyder at der her bruges en stemmefysiologisk terminologi til at indkredse en principiel psykologisk lidelse. Det er altså ved et æstetisk og moralsk normalitetsbegrebs mellemkomst at Forchhammer kan postulere en de facto, reel sammenhæng mellem stemmefysiologisk funktionel defekt og psykologisk abnormitet. Symptomatisk for at lægen og pædagogen i citatet bør “forene deres kræfter”, bliver “fonastenibegrebet” – med sin gråzone status mellem det fysiologiske og psykologiske²⁶⁰ – velegnet til at lægge en medicinsk autoritet nedover musikalsk subjektiverende værdisættelser af moralsk og æstetisk karakter. Er det ikke *netop* når man som her isolerer en tilsyneladende “materiel” stemmedefekt som determineret af psykologiske vanskeligheder, at den eksaminerede afmægtigt fastholdes i sin sygelige originalitet? Fastholdelsen øger jo sin styrke præcis i det omfang at afvigelsen på én gang er både subjektiv og objektiv. Dette illustreres også af en musikstuderende der uvist hvornår har indføjet i margen på s. 1 i Musikvidenskabeligt Instituts (Kbh.) eksemplar af Jørgen Forchhammers “Den Menneskelige Stemme” (1920): “Lyd: [er] et psykisk fænomen der normalt har en fysisk årsag”.

Selvom en sådan helhedspatologi i dag vel er en saga blot, eksisterer der altså en *historisk* interferens mellem *sangpædagogen* og *halslægen* hvor en medicinsk diskurs har understøttet en musikvidenskabelig interesse for det musikalske udtryk. (Som man skal se i næste afsnit griber også Abrahamsen præcis til “psykologen” og “lægen” (ekspert-autoriteterne *netop* på sjæl og krop) som autoritativ reference i bestemmelsen af det umusikalske). Dette eksempel afspejler det 20. årh.s videnskabelige vedhæften sig individets praktisk-musikalske adfærd. Det er denne moderne kobling mellem en autoritativ, abstrakt videnskabelighed og dommenet for konkret musikalsk udfoldelse der afgørende adskiller sig, fra relationen der eksisterede mellem den matematisk spekulative disciplin (*musica theoretica*) og den konkrete musikalske udøvelse (*musica practica*) i det 16. og 17. årh. på universiteterne i Europa.²⁶¹

2.1. Interventionen

Som det allerede er antydnet tager *Homo-Musicus* som musikalitetens “vidensfigur” i 1940erne form, i forhold til *hvad man med dens tilsynkomst som norm-ikon kan skubbe fra sig af musikalsk virkelighed*. Profes-

sor på Musikvidenskabelig Institut, Kbh. fra 1924-49 (og som nævnt den næste docent²⁶² efter foregangsmanden for det moderne universitetsstudium i musik Angul Hammerich) Erik Abrahamsen, forfattede i begyndelsen af 1940'erne – i sin karrieres efterår – en række publikationer rettet til en bredere offentlighed. Disse kan her tjene som illustration.²⁶³ Således hedder det i hans "*Hvem er musikalsk?*" om en person N.N. der: "... kun som Sang [kunde] frembringe en Del uarticulerede Lyde, men ikke Antydning af Toner ... Hun har enkelte Gange forsøgt at gaa til Operaforestillinger og har da hjemme om Aftenen bagefter haft en forvirret, ubehagelig Larm i Ørene som Efterklang ... om "Glad Jul" "... siger hun, at den næppe er nogen Salme og næppe vilde passe i en Kirke ... Würtzen kalder tilfældende for musikalsk idioti ... Desværre er den type mennesker, der er præget af en medfødt Umusikalitet, kun sjældent beskrevet i Faglitteratur af denne art. Det ligger vel bl.a. i, at Mennesker af denne Slags ikke er ivrige efter at gå til Læge. Der foreligger noget medfødt abnormt, men ikke sygeligt. Nogen overhængende Fare er der jo heller ikke tilstede for den Umusikalske ... Han er derfor heller ikke ivrig efter at gå til Psykologer eller Pædagoger. De Umusikalske er navnlig ikke slikne efter at blive gjort til forsøgskaniner. Endelig er typen ikke udbredt. Man kan løbe på den i sin Bekendtskabskreds, men det er forholdsvis sjældent. Paa et københavnsk Gymnasium (St. Jørgens Gymnasium, F.P.), hvor jeg har haft sangtimer i ca. 15 Aar ... har jeg fundet hen imod en halv Snes af den yderliggaaende umusikalske Type. Det ville være interessant, om man kunde faa samlet et nøjere statistisk Materiale om *Typens Fremkomst* i Danmarks Skoler (hvor man jo *bedst kunde kontrollere den*)".²⁶⁴ Hvor man i dag i korledelseseksaminationen *symbolsk* konsoliderer et musikalsk ordensideal, ser man her i 1940'erne en mere ligefrem overvejelse over hvorledes man direkte kan *kontrollere* den trussel det musikalsk *afvigende* antages at udgøre. Den objektivisering der udfoldes her, resulterer i en normerende individtypologi, der i sin ambivalente fascination af det *afvigende*, det *abnorme* som udskilt og diskvalificeret fra en acceptabel standard, indskriver sig i et projekt med affiniteter til datidens eugenik. Påkaldelsen af lægen, psykologen og pædagogen som moderne sjælesørgere, bekræfter karakteren af den patologi, der her toner denne musikalske problematik: "Musikken kan befordre gode og slette Gerninger. På dette område udvider – og udvander – Middelalderen den gamle lære om Musikkens *moralske* indflydelser ... den bliver et *sjæleligt*

Universalmiddel”.²⁶⁵ Det er svært at se hvorledes den musikalsk forkrøblede, i en sådan sandhedsafpresning dermed undgår at pådrage sig en *sjælspatologi*, der nødvendigvis må sætte perspektivet for problematiseringen af den pågældendes fordring på humanitet. Det individuelt ansvarlige umusikalske individs afmægtighed i forhold til Abrahamsens “sjælelige universalmiddel”, bliver således et moralsk anliggende. Den ovenfor citerede passage vidner altså om forsøget på at lægge afstand til et uidentificerbart musikalsk domæne af “idioti” og “abnormitet” der som citeret “bør kontrolleres”. Man kunne spørge om retorikkens radikalitet hos Abrahamsen, måske hviler på en urokkelig beslutning om på forhånd *ikke* overhovedet at ville genkende sig selv i det “andet”; det udelukkede.

2.2. Arven

Der spørges i forlængelse heraf til: “... hvorvidt Umusikaliteten er bundet til bestemte Slægter. Et par Gange har jeg konstateret, at Umusikaliteten forekom hos Mennesker, *hvis Familie i det Hele taget var smaa udstyret paa det musikalske Omraade. Hele Familier mangler sommetider musikalsk Gehør ...* Undersøgelser over Musikalitetsens ... arvelighed ... [viser] megen Stabilitet baade med Hensyn til Musikalitetsens og Umusikalitetsens Overførelse fra Slægt til Slægt, men ogsaa megen Lunefuldhed”.²⁶⁶ Her problematiseres over umusikaliteten individets familiære ophav i forhold til opretholdelsen af en musikalsk orden.²⁶⁷ Når musikaliteten her indskrives i en *social problematik*, er dette symptom på en musikalsk orden der ikke kan rumme afvigelsen fra sin egen norm uden at gå til grunde, og dermed må bestemme “det andet” negativt. Det unormale bliver dermed patologisk og bør som nævnt “kontrolleres”: “Med et Samlebegreb kalder man disse sygelige Tilstande Amusi ... Da man ofte træffer paa amusiske Mennesker, *er det ikke uden Betydning at være orienteret i denne Sag ...* amusiske Mennesker behøver [ikke] at være umusikalske Mennesker. De kan oprindeligt have været musikalske, *men deres Musikalitet har “taget skade” ...*”.²⁶⁸ Hos den senere lektor Povl Hamburger, (ophavsmanden til det danske Guido Adler inspirerede musikhistoriske værk og universitetspensum – “Musikkens Historie”) hedder det om Jazz: “... at nutidseuropæerens koketteren med primitiv eksotisk musik slet og ret er et *degenerationstegn* ... Lad os en gang for alle få slået dette fast: vi er ikke primitive, og vi er ude af stand til at føle primitivt”.²⁶⁹ Den “primitive følelse”, den uacceptable musikalske erfaring er altså i sin essens *degenereret*. Dvs. projektet om forædling af det nedarvede ser altså i

den rent *musikalsk* afvigende eller primitive adfærd *et faretegn*. I det *specifikt* musikalske kan man tilsyneladende iagttage en trussel af *almen* karakter, så der bag det musikalske *udtryk* antages at husere et (almen) menneskeligt *indhold* (jvf. den relationelle konception af musikalitet).

Den selv-teknik jeg berørte²⁷⁰ i forbindelse med koreksaminationen, finder endvidere en principiel parallel i selve den hensigtserklæring som værket "Hvem er Musikalsk" baserer sig på: "Det drejer sig ikke om at give en systematisk gennemført Analyse af Begrebet Musikalitet, men derimod om en praktisk Anvisning. Hvorledes kan Musikamatøren *blive klar over, om han er musikalsk ...?* Det er *dette* spørgsmål, vi er i Færd med at opklare".²⁷¹ En institueret autoritet henvender sig altså til lægmanden og fritidsamatøren med det formål at denne bør nå til indsigt i en allerede fastlagt sandhed om sig selv. Men snarere end at individet musikalsk skal nå til klarhed over sig selv, ligger vægten også på en forventning om at den musikalsk subjektivitet bør "åbne sig op" for en autoritativ anvisning. Der insisteres således på at man ikke bør bedrage sig selv – i dette komplekse spil om sandhed – med en eftertrykkelighed der tilsiger en egentlig folkemusikopdragelse.²⁷² Subjektets fremmanen af et musikalsk selvbillede sker altså i regi af en institutionel sandhed om det musikalske. En sandhed som individet – under truslen om potentielt at kunne rumme afvigende irregulariteter – er henvist til at finde i sig selv: "En selvprøvelse – efter de retningslinier, der er antydnet i denne Bog – vil vel i mange tilfælde give svaret (på hvorvidt man virkelig kan opfatte musik, F.P.)", hedder det.²⁷³ Interventionen finder altså sin form gennem individets påbud til sig selv. Deraf udskillelsen af dette emne som "folkelig læsning".²⁷⁴ Lagt ned over denne invitation til musikalsk *selverfaring* finder man musikalitetens have mærket af forsoget på at: "[bestemme] visse musikalskhedstyper ... at opstille Typer af musikalske mennesker. Man taler saaledes om ... den toniske type ... den dynamiske type ... den kvalitative type".²⁷⁵ Her ser man ikke bare i musikalsk regi en reference til Galtonudsagnet fra note 131, men også en illustration af den teknik vi så på i del 1. Den *individuelle* forskel indoptages i en *objektiverende* indplacering af individet i musikalske *typologier*, der (via "selvprøvelsen") sætter sig igennem i installationen af et subjektiverende "indre øje", der eksekverer en selviagttagelse via tvivlsspørgsmålet man stiller til sig selv: "Hvilken type mon *jeg* er?". Kontrollen individualiserer sig med andre ord som intern instans i den enkelte: "Men hvis et Menneske nu overhovedet ikke ... kan rumme no-

gen æstetisk Følelse af Lyst, ja maaske heller ikke føle nogen som helst Sorg eller Glæde?... Der eksisterer virkelig saadanne Mennesker. De vandrer lyslevende om blandt os. Først naar Psykopaten bliver til Lidel- se for andre – eller for sig selv – spærres han inde. Hvis Læseren tænker sig om, mindes han sikkert at have truffet nogle *Eksemplarer af Racen*. De findes baade blandt Hunkøn (mest ubehageligt) og blandt Hankøn: depressive og passive Mennesker ... Folk der har svært ved at reage- re ... ofte sjæleligt begrænsede ... Til tider skyldes disse *Afviigelser fra Normalen* ... [en] fremskreden følelsessvækkelse, der i høj grad kan ramme *netop det æstetisk omraade*”.²⁷⁶ Der sker her en glidning fra en mu- sikalsk-æstetisk overvejelse henimod udskilningen af en særlig stigmatise- ret *mennesketype*.²⁷⁷ Standardiseringen af en musikalsk norm bruger her musikalitet som referent i individet, og appelerer således til individets an- svarlighed om at man anstændigvis bekræfter en skabelon for korrekthed. *Identifikationen* af individet i en typologi går således hånd i hånd med en *individualisering* hvor man så at sige “opdager sig selv” i overensstemmel- se med en norm-ordens anvisninger. Det tilsyneladende umusikalske subjekt stivner som objekt for en regulerende videnskab. Eks. om ældre musik: “... det [maa] vel staa enhver frit, hvorledes han vil fortolke et sa- adant værk ... Men man kan paa den anden side *ikke fortænke musikvi- denskaben i, at den føler det som sin pligt at lukke munden op*, saafremt den- ne opfattelse eventuelt ikke falder sammen med den, som maa anses for den historisk korrekte ...”.²⁷⁸ I “Folkeskolen” ser man ønsket om musik- *videnskaben* som autoritet påtager sig ansvaret for forædling af musikkens nationale stade. I musikpædagogisk opdragelsesregi *appelerer* man altså til videnskaben om at intervenere autoritativt: “Hvis man nu mener, at det, at et Folk er i besiddelse af Musikkultur, er til Gavn for Folket – hvis man indrømmer at det Folk lever lykkeligt, som staar paa et højt musikkultu- relt Stade –, så vil den Dag være betydningsfuld for vort Land, da vore *Musikvidenskabsmænd, og vore Autoriteter* erkender, at “den danske Mu- siks Skæbne afgøres i Folkeskolen” ...”.²⁷⁹ Her opfattes musikvidenska- ben på forhånd som liggende inde med en autoritativ musikalsk sandhed om det befolkningen selv har behov for at vide.

3.1. “*Musicér og jeg skal sige dig hvem du er*”

Sideordnet Abrahamsens placering af musikken “som Led i den offent- lige Undervisning”²⁸⁰ ser man i “Musik og Samfund” en ibrugtagelse af musikalitet som en psykologisk helhedsdannelse; som en modalitet ved

individet vi genkender fra den relationelle definition af musikalitet eksaminatorisk evalueret i en *helhedsvurdering*. Om den dygtige musikpædagog hedder det: "Forklar ham hvad de har hørt i Musikken, og han skal sige dem, hvem de er – musikalsk set".²⁸¹ Over det ydre søges der altså mod en identifikation af det indre. Videre hedder det: "Kan man faa det tidligere omtalte "Helhedssyn" tilvejebragt i Skolernes Musikundervisning og desuden i nogen Grad faa udvidet det, ville der ikke være noget i Vejen for, at Karaktergivningen i Sang blev effektiv. Som bekendt gives der Karakter i Sang, men de "tæller ikke med", saaledes Eks. ved Studentereksamen. Under Forudsætning af, at Bedømmelsen af Elevens musikalske Standpunkt ikke begrænses til at omfatte hans Sang, men inddrager hele hans musikalske begavelsesart under vurderingen, og den flid han udviser i faget, kan der ikke gøres nogen Uret. Naar en effektiv Karaktergivning i Sang nu ikke finder Sted, ligger det i at Man er hildet i den Mening, at det sanglige er det *eneste væsentlige* ved Begrebet det Musikalske".²⁸² Sang bør altså iflg. Abrahamsen ikke længere være en isoleret, selvberoende disciplin, men *bør medvirke til at gestalte individets sjælelige konstitution i dets dannelsesmæssige totalitet*. Således hedder det også i DMT at man bl.a. bør: "... synge *eksistentielt* [det vil sige, F.P.] ... vælge sit stof efter den holdning det udtrykker – efter denne holdnings overensstemmelser med ... livets aktuelle situationer, aarets tider, kirkens fester, folkets minder, livets aldre eller *det enkelte menneskes karakter og hele personlighed*".²⁸³ Det hedder da også i DMTs anmeldelse af "Hvem er Musikalsk?": "Bogens Idé er i korthed denne: en Analyse af den musikalske Bevidstheds Struktur godtgør, at Begrebet Musikalskhed *opfattes alt for snævert*".²⁸⁴ Dermed indføres hele subjekt/objekt problematikken ad bagvejen som ramme for iagttagelse af det musikalske, idet at Abrahamsens "helhedssyn" på individet som musikalsk *subjekt* samtidig bliver *objekt* for en moralsk standard. Når karakteren i dette fag "ikke tæller med" beror det iflg. Abrahamsen bl.a. på, at det ikke er tilskrevet den betydning det retteligt fortjener; at der dermed skrives henover den essentielle betydning der *i virkeligheden* ligger i sangfagets musikalske egenart. Således hedder det om de førnævnte musikalske typologier, der hver for sig repræsenterer en person-arketype med en specifik og særlig flair for aspekter af musikken (eks. dynamik, følelse, etc.): "Som man let vil se *rammer disse og lignende Typologier ikke Musikaliteten i hele dens omfang*".²⁸⁵ I forhold til evalueringen af sang hedder det også i "Sangpædagogik": "... det er to-

nerne, det mere rent *musikalske moment* i sagen vi maa opholde os ved. Det er sikkert her de fleste mener, man maa søge eventuelle mangler ved den mystiske sanglige (*musikalske*) Begavelse”.²⁸⁶ Sangen bliver her eksponent for en bredere dannelsesmæssig konstitution som musikalsk subjekt, samtidig med det mystificerende moment bruges til at understrege det *essentielle* standpunkt der træder frem. I et foredrag i Gymnasieskolernes Sanglærerforening (1943) anbefales det om den enstemmige sang: “... at opfatte, fremstille og dyrke den i lige grad æstetisk og eksistentielt ... (således at sangene i forhold til eleven, F.P.) alle kunde indgaa som klart fattede led i skolen og deres eget liv”.²⁸⁷ Det er når musikalteten kommer tilsyne i en sådan optik i at man kan hævde at enkelt momenter (som eks. evnen til ikke at kunne spille²⁸⁸) ikke definerer én som umusikalsk, og *samtidig opretholde en reel sanktionering af det uacceptable*.

3.2. Musikaltet, identitet og kontrol

Korledelseseksaminationens investeringer i et begreb om musikaltet kan på basis af det ovenstående betragtes som en *ny iscenesættelse* af denne periodes hændelser. Forståelsen af vidensmagtens subjektiverende autoritet over individet kan dermed fastholdes i en historicitet.²⁸⁹

I og med den ovenfor skildrede installation af denne musikaltet indvæves individet dermed iflg. Foucault i en: “... form of power [which] applies itself to immediate everyday life which categorizes the individual, marks him by his own individuality, attaches him to his own identity, imposes a law of truth on him which he must recognize, and which others have to recognize in him. It is a form of power which makes individuals subjects”.²⁹⁰ Ligesom *Homo-Musicus* (og dermed udskillelsen af denne figurs umusikalske modbillede i en patologi) kom til syne med opkomsten af en musikalsk humanvidenskab, bør vi nu stede dette vidensproducerede og normerende idealbillede til hvile igen. Med andre ord er vi henvist til at tænke os selv på nye måder der kan fungere som mod-magt i forhold til den indflydelse der udgår fra stivnede tankeske-maer: “Maybe the target nowadays is not to discover what we are, but to refuse what we are ...”.²⁹¹ Når spørgsmålet om identitet er en del af den “musikalske begavelsesarts” problematik, bør dette ses i forhold til epokens ideal om musikalsk orden.²⁹² “For at det skulle være helt rigtigt, maatte der anlægges en Undervisningsplan der begyndte rent ud sagt ved børnehaven og endte ved studentereksamen”.²⁹³ “Det moder-

ne Samfund ser ved Siden heraf (som i det antikke Grækenland) i Musikken en moralsk Magt. Ogsaa af denne grund støtter Statsmagten Musikken og lader den desuden indgaa som Led i den offentlige Undervisning (Skole, Konservatorium, Universitet)”²⁹⁴ siger Abrahamsen. Her kommer ideen om en historisk, teoretisk og praktisk syntese igen til udtryk: “En saadan Helhedsplan maa begynde med *Indøvelsen* af de elementæreste *Sange* ... og slutte med en Gennemgang i Gymnasiet af Hovedtrækkene af Musikkens *Teori* og *Historie*”.²⁹⁵ Dermed begrundes en normativitet: “Det bliver ikke nok, førend samfundet som Helhed tager denne sag i sin haand og starter et Par helt store og vidtomspændende folkelige Musikhøjskoler, der ... opdrager til at høre paa Musik – paa den *rigtige Maade* ... Platon vilde fryde sig i sin græske Himmel, om det gennemførtes”.²⁹⁶ Gransker man referencerne i note 225 og 292 og til dette lægger Abrahamsens anmelderi ved National Tidende, foredragene og det folkeoplysende arbejde, står det klart at indsatsen baseret på dette tankegods udgjorde en integreret del af Abrahamsens virke som professor i musikvidenskab.²⁹⁷ Den musikalske erfaring og dermed måden musik forbruges på, bliver dermed *et samfundsanliggende som musikvidenskaben ser det som sin pligt at intervenere i*. Det er i denne periode hvor den musikvidenskabelige institutionelle fagsammensætning (i teori, historie og praktik omkring bifaget i sang) administrativt tilordnes dette, at det også fremføres i tidsskriftet “Folkeskolen”: “Musikken skal ikke længere kun være for de indviede ... *den skal gøres til en folkesag* og da særlig bringes ned til Folkets bredere lag, hvis *musikalske Uformuenhed* ... naar alt kommer til alt, i virkeligheden er den egentlige Aarsag til hele det Uføre, hvori Musiklivet befinder sig”.²⁹⁸ De ovennævnte musikvidenskabelige overvejelser udi musikalsk folkeoplysning og pædagogisk opdragelse er altså ikke en autonom, isoleret idédannelse, med griber tværtimod ind i forventninger *uden for* videnskabsinstitutionen. Det er i denne bevægelse at musikaliteten i sin berøring med *sociale* symbolværdier bliver anvendelig i forhold til den unge musikvidenskabs berettigelse af sig selv. Det er jo ikke tilfældigt at det er fra universitetsorganisatoren og folkeopdrageren Abrahamsen at man i 1943 får værket “Hvem er Musikalsk?”. Vi har netop set bekræftet musikalitet som *formidlende instans*, mellem de to subjektpositioner Abrahamsen som universitetsorganisator og folkeopdrager trådte ind i. I det omfang den enkelte genkender sig selv i musikken, begrebsliggøres med forestillingen om en musikalitet samtidig den sandhed, individet

finder i sig selv. Det er et sådan sandhedsbegreb der nu over musikalteten videnskabeligt kan gøre sig gældende i forhold til en ikke-akademisk del af subjektets investeringer. Musikalteten bringer folgelig folkeopdragelsen og musikvidenskaben sammen under nødvendighedens legitimitet.

3.3. *Diskursen og den musikalske krop*

I universitetsårbogen årg. 1938-39 anføres det at fakultetet har: "... været opmærksom paa, at det – vel navnlig for de kvindelige Studerende – kunde være nyttigt at være uddannet baade i Gymnastik og i Musik".²⁹⁹ Dette for at imødegå: "... en Fare for, at Gymnastiklærerinder, der kun er i besiddelse af en middelmaadig musikalsk Forstaaelse, i deres bestræbelser for at tillempe Musikken efter de gymnastiske Formaal udsætter denne for en saadan Behandling, at det i musikalsk henseende ikke kan staa for Kritik".³⁰⁰ Omsorgen retter sig her mod at legemesudøvelsen skal tillempes musikken på en sådan måde at en *musikalsk* norm ikke lider overlast. Der er på dette sted i årbogen tale om en længere redegørelse for forholdet mellem musik og gymnastik, der bygger på formodningen om at det ville: "... være af den største betydning, om Skolens, og specielt Gymnasiets, Gymnastiklærerinder tillige var musikalsk skolede".³⁰¹ Man anser det således for: "... overordentlig betydningsfuldt, om Studenter, der har særlige Evner og Interesser paa disse to Fags Omraader, faar Lejlighed til at uddanne sig i begge Fag ... idet der henvises til, at de to Fag *naturligt* vil kunne støtte og fremme hinanden".³⁰² Spørgsmålet er, om det der her indirekte rumsterer i kullissen er et Platonisk dannelsesbegreb? I de sokratiske dialoger over videreførelsen af den næste generation i den græske polis hedder det i "The Republic": "Of such offspring the previous generation will establish the best, to be sure, in office, but still these being unworthy ... [will] begin to neglect us, *paying to little heed to music and then to gymnastics, so that our young men will deteriorate in their culture*".³⁰³ Den i universitetsårbogen vedholdende fokus på vigtigheden af at de: "... gymnastiske Øvelser [bør] foregaa under Musikledsagelse",³⁰⁴ antyder i denne sammenhæng hvorledes et tidligt kapitel i den institutionelle installation af "den musikalske krop" (som mulighedsbetingelse for analysen af den aktuelle koreksamination), *præcis står i forhold til besindelsen på en idealistisk position*, (jvf. del 2, afsnit (f)) i sin tidligste udformning. Det er imidlertid mindre et spørgsmål hvorvidt Abrahamsens mellem-

værende med Platon har produceret sandhed eller tværtimod tilhyllede løgne, end det er et spørgsmål om at afdække den *vilje til viden*³⁰⁵ der har produceret, distribueret og indpodet en polymorf umusikalitet. Abrahamsens udgangspunkt er idealistisk men hans reale målsætninger er såre praktiske. Dette ses i den sandhed der samtidig sætter musikalitet som kode for – og nøgle til – værdsættelse af tonekunst: “Forvilder den mindre musikalske sig ind i en Koncertsal, vil han til sin Forundring finde en Forsamling Mennesker, af hvilke adskillige er som tryllebundet af den Musik, der spilles ... som lamslåede af det, de gennemlever ... den mindre musikalske vil undrende spørge, hvad der dog mon foregaar i disse menneskers sind?”³⁰⁶ En næsten 100-årig hændelse der utvivlsomt ikke har sluppet sit greb i os den dag i dag. Men samtidig en hændelse der i det den bliver forståelig, placerer den *personlige* aktør³⁰⁷ og den *konkrete* begivenhed ikke som grå eminence eller arnested eller strategisk magtcentrum – men snarere som *symptom* eller som *indikator* på en epokes specifikke rationalitet: “... det vigtige bliver at få at vide, under hvilke former, ad hvilke kanaler, ført med hvilke diskurser magten trænger igennem helt ned til de mest ubetydelige og mest individuelle handle-måder, hvilke veje der tillader magten at nå helt frem til de sjældne og knap nok iagttagelige former for begær, hvordan magten gennemstrømmer og kontrollerer de daglige lystfølelser – altså sammen med virkninger som vægning, afspærring eller diskvalificering eller også inciteren, intensivering, kort sagt magtens polymorfe teknik”, siger Foucault.³⁰⁸ I ovenstående analyse kan man iagttage en række personer der midlertidig indskriver sig som agent i et overgribende projekt (en generaliseret hygiejne³⁰⁹) *uden* dog at være arkitekt eller bagmand for dette. Således er det ikke så meget Abrahamsen der finder musikaliteten som det er musikaliteten der finder Abrahamsen. Hans publikationer skal ikke *fortolkes*; der skal ikke afdækkes en skjult intentions projekt, eller en psykologisk bevidstheds skabende initiativ. Det er mere et spørgsmål om konkret at tage teksten på ordet, at se hans musikalitetsdiskurs som ét centralt punkt, indenfor et diskursivt domæne spændt ud over en række oversubjektive vidensfelter. Der er altså ikke en selvberoende, konstituerende subjektivitet “Abrahamsen” der ud af det tomme intet undfanger en musikalitet, og derved bestemmer dens logik og genese. Med udgangspunkt i hans diskurs kan man i stedet organisere en række konkrete udsagn i kombinationer, der vidner om hvorledes musikvidenskaben i denne periode overskrider sig selv ud mod en

social kontekst, og dermed samtidig finder sin mulighedsbetingelse bl.a. i de anonyme diskursive støttepunkter der i denne sammenhæng *giver rum* for dens viden. En sådan optik bidrager dermed til at se musikvidenskaben i den *spredning* der kendetegner den som diskursiv praktik. (Anskues Subjektet og Videnskaben derimod som suveræne enheder der lukker sig om sig selv, lukkes muligheden for at nye relationstyper kan komme til syne i det empiriske materiale). Der er altså ikke en essentiel rationalitet bag tilsynekomsten af musikaliteten, men derimod en række anonyme vidensfelter der gensidigt tangerer hinanden i historisk specifikke konstellationer og alliancer, og således betinger musikalitetens konkrete figuration. Fremstillingen har undervejs slået ned på tre forskellige niveauer i forhold til objektet musikalitet: “videnskabsmanden”, “pædagogen”, (“hals-)lægen”, “folkeopdragere”, “universitetsorganisatoren” er nogle af de subjekt positioner der er blevet talt fra. Som koncepter der understøtter bestemmelsen af musikalitet har vi bl.a. set på det “observerende blik” og “eksaminationen”. Disse refererer igen til nogle vidensfelter der betinger tilsynekomsten af musikalitetsbegrebet i dets her skildrede form; bl.a.: (a) normalitetsproblematiseringer i den almene musikpædagogiske debat, (b) fagpolitiske og strukturelle omrokeringer i universitetets musikstudium, (c) det almene gennemslag af mentalhygiejnen og arvelæren, (d) det gymnasiale sangfag formaliseres ved skoleembedseksamen, (e) professoratet i musikvidenskab tager en folkeopdragende funktion på sig, (f) musikalitet bliver et musikvidenskabeligt objekt, (f) opkomsten af den stilkonceptuelle tilgang til musikhistorien, (g) musikstudiet institutionaliseres som videnskab. (I næste kapitel foreslås det endvidere at institutionaliseringen af musikopdragelsen og nybruddene i kunstens form og funktion i denne periode også spiller ind i musikalitetens konstitution). Musikalitetens tilsynekomst i praksis og diskurs er endvidere overlejret af et strategisk niveau, der peger på den unge musikvidenskabs legitimationsbehov: Ved at indregøre musikaliteten kan man opdele musikalske/umusikalske individer, og med denne identifikation af det afvigende indskrive det i en social problematik *der på forhånd er korreleret præcis til en musikvidenskabelig (folkeopdragende) ekspertise!* I en sådan optik er Abrahamsens diskurs ikke en hændelse der uventet og med en aldrig før set logik overrasker sin samtid, men bør tværtimod ses som ét lokalt kondensationspunkt der er gennemkrydset og konstitueret af alle disse samtidige vidensfelter i deres forskellige relationer til

hinanden. Der er ikke tale om “inspiration” eller “overførsel af information” mellem disse vidensfelter. Der er mere tale om at finde de pågældende analogier eller symmetrier mellem disse diskursive vidensfelter, der synliggør de anonyme historiske *betingelser* – det *historiske apriori*³¹⁰ der muliggør opkomsten af præcis dette begreb om musikalitet og den måde det problematiseres på i denne periode? Spørgsmålet er m.a.o. hvad det er for et ressonansrum Abrahamsens taler ind i? Enkelt personen opfattes i dette perspektiv som et prisme i hvilket disse brogede vidensfelter lader sig registrere.

Det indhold der har fyldt de ovenfor understregede diskursniveauer ud, er blot rudimentære antydninger af nogle fikspunkter *historien om musikalitetens fødsel* indledningsvis bør tage i betragtning, når det præcis gælder vort årh. Da musikalitet som ide ikke er en permanent, fikseret enhed vil man imidlertid for det 19. årh.s vedkommende uden tvivl se transformationer; primært i musikalitetsobjektet, men også i subjektpositionerne, koncepter og strategier. I det 20. årh lader det dog til at idealet om en acceptabel normorden inkarneret i *Homo Musicus*, træder frem på baggrund af et vidensfelt der i normeringen af det “*umusikalske individ*” – understøttet af mantraet om menneskets høje værdi – dermed skubber et stykke musikalsk virkelighed fra sig. Det er bemærkelsesværdigt at *Homo Musicus* som vidensfigur træder frem, når man iagttaget – ikke idealet selv – men idealets *negation*,³¹¹ d.v.s. *den umusikalske afvigelse* fra normen.³¹² Rent metodisk kan man betragte denne tildragelse som tilskyndelse til at skrive musikalitetens historie, ud fra en analyse af de rationaliteter der historisk har omringet forskellige epokers konception af det musikalsk *urene*.³¹³ Dette motiveret af at videnskaben i denne periode jo når frem til Homo-Musicus i dennes positivitet, præcis via bestemmelsen af det umusikalske som frem for alt problematisk og unormalt, (således at “det umusikalske” bliver et centralt koncept for konstitueringen af en musikalitet). I fremstillingen af det 20. årh.s epokale figuration af musikalitetsepistemet³¹⁴ bør man altså ikke lade sig forlede af nogen neutralitetsillusioner affødt af videnskabens generelle prætentioner om objektivitet. Man må med den historiske efterrationaliserings letkøbte bagklogskab konkludere, at musikvidenskabens i denne epoke *kautitionerer* for nogle bredere socialhygiejniske overvejelser, samt tinglyser disse i en videnskabelig legitimeret³¹⁵ *installation* af en musikalitet. Udgivelsen af det musikvidenskabelige værk “Hvem er Musikalsk?” i 1943 bliver således den centrale *historiske* begivenhed i

forhold til analysen af en *aktuel* musikvidenskabelig hændelse: korledelseseksaminationen. Jeg afbryder her den *videnskabskritiske* diskussion af repræsentationsformerne i sang og korledelse (som obligatoriske elementer i den musikvidenskabelige uddannelse), for nu at trække fremstillingen over mod en mere *filosofikritisk* tænkning af Homo-Musicus. Dermed vil det også fremgå hvorfor disse to kritikformer her optræder i tæt sammenhæng med hinanden.

(d) Homo-Musicus

1.1. Hypotesen

På baggrund af det ovenstående aftegner der sig en overordnet hypotese. En tvivl om hvad videnskaben om mennesket i musikalsk regi egentlig har efterladt i sit 75-100 årige kølvand. I det omfang at ovennævnte materiale opfattes som casestudie i en bredere tradition, giver dette anledning til at spørge hvorvidt det man i dag kender som “musikalitet” som egenskab ved individet, måske først træder ind på scenen *i og med videnskaben om mennesket* i musikalsk regi? Med opkomsten af den musikvidenskabelige institutions eksaminatoriske praksis splintredes måske akustiken i det mentale rum, hvor mennesket hidtil havde vedervæget sig ved tonekunsten? Skyggerne blev lange og glæden mere eftertænksom. Har institutionaliseringen af en moderne musikvidenskab genereret et bi-produkt: musicalitet? Er de tvillingefigurer disse to begrebshændelser? Den særlige problematisering af hvorvidt en klingende realitet *ud-trykker* den musicerendes *musikalitet* er således ingenlunde et ahistorisk fænomen.³¹⁶ Ligeledes forekommer ideen om at kun særligt udvalgte begavede talenter med en særlig musicalitet kan indgå på seriøs basis i et socialt fællesskabs kunssystem som en specifik vesterlandsk konstruktion.³¹⁷ Opgaven bliver at se hvilken funktion *videnskaben* om musikken har udfyldt i det vesterlandske skred henimod en institutionel individ-modalitet musicalitet.³¹⁸ Det mest aparte udkomme af den musikvidenskabelige institutions møde med individet er måske det tavse krav om individets internalisering af musikvidenskabens sære maskot og mentale våbenskjold: “musikalitet”. *Homo-Musicus* blev måske først en erkendelsesteoretisk mulighed, i og med *stilvidenskaben* og dennes tilordning af *musikken* som *objekt* for viden? I dette perspektiv bør musikvidenskaben opfattes som en intervenserende del af det felt den selv søger at beskrive. Da institutionaliseringen af musik som ob-

jekt for en videnskab på væsentlige punkter udfolder sig efter inspiration fra tysk Musikwissenschaft, er det her oprindelsen til nærværende problematik må søges.

2.1. *Destabiliseringen af en musikalsk orden*

Det bemærkelsesværdige er at den (da sangfaget som det sidste gymnasiale fag får en skoleembedseksamen) musikinstitutionelle integration af videnskab og pædagogisk musikpraktik rent kronologisk falder sammen med sammenbruddet af en traditionel dur/mol-tonal "orden"³¹⁹ i de første årtier af det 20. årh.³²⁰ Den modernistiske ny musik³²¹ implementerer denne "trussel",³²² i det at det almengyldige grundlag for den europæiske kunstmusik så at sige sættes på nye nævnere efter det første årti af det 20. årh.³²³ Udover disse innovationer ligger der også en forskydning i feltet for det offentlige musiklivs institutioner, i det at den ny musik på dette tidspunkt cirkulerer i foreninger *afsondret* fra den traditionelle kunstmusiks institutioner.³²⁴ Parallelt hermed har Peter Bürger i sin "Theorie der Avantgarde" argumenteret overbevisende for et selvstændig avantgardistisk udviklingsspor i samme periode. En skole der med sin anti-kunstpraksis søger mod en opløsning eller transformation af den borgerlige musikkulturs definition af kunstsfæren som skarpt afgrænset fra det levede liv. Dette forsøg på at definere en grundlæggende ny funktionsmåde for kunsten i samfundet, går altså over et opgør med institutionen kunsts³²⁵ traditionelle status. I *Bürgers* læsning bliver avantgarden i opposition til modernismens uproblematiserende syn på institutionen kunst samlebetegnelse for en sammensat kunstpraksis, der kollektivt besinder sig på en vision om kunstens frihed som hvilende på fordringen om *integration* i det levede liv. Kunstens institutionelle "ordnethed" udfordres altså *også* på en særegen måde af den historiske avantgarde.³²⁶ Kunsten sætter dermed afstand til sin traditionelle funktion som uforpligtende, beroligende underholdning med sin faste plads bag kunstinstitutionens tykke mure. I en vis forstand kan man altså takket være Bürgers distinktion se den historiske avantgarde (eks. Erik Saties realistiske ballet *Parade* fra 1917) og modernismen (eks. Arnold Schönbergs én-akts opera *Erwartung* fra 1909) som parallelle udviklingsspor i en overgribende modernitet, der musikalsk sætter af i de første årtier af det 20. årh.

Det der således problematiseres på forskellige måder i de første årtier af det 20. årh. er altså (a) en på det tidspunkt godt og vel 4-500 år

gammel dur/mol-tonal rationalisering af det musikalske materiale, og (b) et sæt af institutionelle rammebetingelser der omkranser systemet af produktion, distribution og reception af kunsten. I de første årtier af det 20. årh. ser man i Europa en principiel udfordring af begge disse to systemer af orden, samtidig med at musikvidenskaben institutionelt konstituerer sig *simultant som videnskab og skoleembedseksamen*, (og dermed samler den teoretiske, historiske og praktiske kompetence under ét). Dermed legitimeres videnskabeligt det musikalsk sande og implementeres samtidig via uddannelsens ny status som *skoleembedseksamen*, i midten af 1920erne på et tidspunkt hvor en overgribende orden – tonalt-harmonisk og institutionelt – problematiseres af modernismen og den historiske avantgarde. (Jeg hæfter mig her ikke så meget ved disse to retningers indbyrdes affiniteter og forskelle som ved deres fælles bevidste distance til traditionen). Man bider mærke i at videnskaben integrerer musikpædagogens arbejde med individets musikalske selvopfattelse, præcis i en kritisk overgangssituation hvor et hidtil lukket system over disse to akser destabiliseres *indefra*. Videnskabsinstitutionen reagerer i dette perspektiv regressivt på en pludselig mutation i et system den troede stabilt. Det kunne se ud som om musikvidenskaben påtager sig et ansvar for at stabilisere dette system, ved at bringe det – fra en pludselig opstået dynamik – tilbage i en statik. Den videnskabelige installation af Homo-Musicus i første halvdel af vort århundrede må i dette perspektiv opfattes som en ubevidst modreaktion på denne destabilisering af kunstsystemet;³²⁷ som en stabilisator af en ukontrollabel mutation indefra i et hidtil stabilt system. At præcis *videnskaben* om musikken spiller en rolle i denne intervention (og dermed installation af Homo-Musicus), er sandsynligvis knyttet til den principielle sandhedsfordring³²⁸ der ligger i institutionaliseringen af videnskaben. Gennemgående for min fremstilling er jo også at institutionaliseringen af musikvidenskaben (fra midten af 1920erne og frem) falder sammen med opkomsten af musikalsk sandhed, som noget der pludselig (eksplicit, senere implicit) knyttes til individets *musikalitet*. Fra og med den videnskabeligt sanktionerede forestilling om musikalsk sandhed flytter denne altså som noget nyt *ind i* individet. Når musikvidenskaben via en musikalitet intervenserer i kunstsystemet, konsoliderer den således indirekte sig selv. Hvorfor det? Jo, den historiske avantgardes integration af et *politisk* engagement (visionen om at det er en social transformation der er på spil i det innovative kunstneriske eksperiment) i sit kritisk-

æstetiske projekt, er jo på kollisionskurs med en datidig musikvidenskabelig forvaltning af en borgerlig, hegemonisk dannelsesstradition, der jo netop legitimerer sig ved at insistere på den høje kunsts autonomi og eksklusivitet. Et konkret udslag af dette modsætningsforhold er at avantgarden med da-da og senere surrealismen eks. angriber selve auraen omkring den artistiske kreativitet. (Som illustration af denne tendens indenfor disse to retninger kan nævnes henholdsvis Marcel Duchamps *L.H.O.O.Q.* fra 1919 og René Magrittes *The Face of Genius* fra 1926/27. Begge værker tangerer dette principielle karakteristika ved dele af avantgarden³²⁹). Det er altså integriteten af Homo-Musicus der – via den musikvidenskabelige installation af en musikalitet – befæstes, som specifik musikalsk udkrystallisering af dén principielle (stilhistorisk understøttede) genimytologi der sættes under pres som følge af avantgardens subversive projekt. Stilvidenskaben repræsenterer i musikalsk regi den videnskabeliggørelse af dannelsen i en historisk ramme, der refererer tilbage til det nyhumanistiske “Bildung”. Den borgerlige dannelsesstradition kan derfor ikke siges at være uden forbindelse til den stilvidenskabelige forståelse af den store europæiske kunstmusik. 1800-tallets genidebat rækker således ind i det kunstnersyn der problematiseres med de nye impulser i begyndelsen af det 20. årh. Man misforstår imidlertid den strategiske funktion af Homo-Musicus hvis man først og fremmest ser denne figur som led i legitimeringen af en borgerlig udbytning. Der er mere tale om et uddifferentieret kunstsysteem der blindt og af egen drift *vil mere af sig selv*, og derfor (bl.a. med installationen af Homo-Musicus) vender sig mod de ovennævnte (a og b) subversive og innovative impulser i de første årtier af det 20. årh.

Efter at have tygget drøv på dette, kan man spørge om musikalitetsinstallationen til dels kan ses som en reaktion på de avantgardistiske og modernistiske problematiseringstendenser i kunstsysteem? Måske det kan formuleres på den måde, at musikalitet historisk har installeret sig som reaktion på disse to destabiliserende impulser i kunstsysteem. Den dur-mol tonale musiks uforpligtende funktionsløshed som vi kender den fra sin faste plads i koncertsalen, problematiseres altså indefra over to akser. Opkomsten af en forestilling om musikalitet som egen-skab ved individet ses dermed som konsekvens af en principiel modvil-lighed i kunstsysteem, mod at acceptere forsøg på overskridelse af to helt grundlæggende karakteristika: struktureringen af det musikalske

materiale og de institutionelle rammebetingelser for kunstmusikkens cirkulation. Det etablerede, musikliv konsoliderer sig jo netop i 1930-40erne, ved at kunne bestemme modernistiske og avantgardistiske kunstproblematiseringer som marginale og a-musikalske. Man ser altså et kunssystem der i en overgangssituation konsoliderer sig henimod status quo, ved videnskabeligt at installere et mentalt filter mellem individ og musik. (Homo-Musicus inkarnerer således et abstrakt sæt af principielle retningslinier for den institutionelt autoriserede, legitime relation mellem individ og musik. Homo-Musicus bør dog ikke i dag opfattes som et permanent kondensationspunkt for den høje, traditionsbundne kunsts legitimeringsdiskurs. Der er mere tale om, at de til enhver tid dominerende æstetiske konjunkturer med denne subjektiverende figur normativt har sat variable figurationer af “det musikalske” igennem i vort århundrede. I de første årtier af det 20. årh. er det dog med udgangspunkt i bl.a. æsteticismen, at der drages nytte af de institutionelle videns teknologier der i vort årh. har “født” Homo-Musicus). Med andre ord: *kunsts systemet lukker sig – i musikalsk regi – regressivt om sig selv, ved videnskabeligt at behæfte mennesket med en musikalitet.* Heri kunne der måske ligge en del af forklaringen på at dansk musikliv i første halvdel af dette årh. har så vanskeligt ved at bryde sin isolation i forhold til de europæiske, innovative kunstproblematiseringer, og dermed komme ud over en narcissistisk (Nielsen-mytologisk) afvisning af epokens modernistiske og avantgardistiske grundlagsdiskussioner.³³⁰

En utvivlsom central faktor der også spiller ind i denne rationalitet og positionerer sig markant i feltet for musikalske innovationer i denne periode er jazzen. Det traditionelle musikliv konsoliderer sig ikke bare i lyset af de ovennævnte moderne kunstproblematiseringer, men vel også som reaktion på jazzen der med sin publikumsappel, nye rytmik og swing repræsenterer en fremmed kropslig sanselighed. Installationen af den musikalske krop (jvf. del 3, afsnit (c), punkt 3.3.) får med dette nybrud en supplerende figuration.

2.2. *Det folkemusikalske arbejde*

Uden betydning for denne aftegnede problematik er det vel heller ikke, at man præcis i denne periode (i Danmark fra og med ca. 1930) – med Finn Höffding og Jørgen Bentzon – ser en folkemusikalsk sangbevægelse komme til syne i en kollektiv folkepædagogisk vækkelse.³³¹ Höffding anfører i DMT (1939) om den igangsættende inspiration han oplevede

i den tidligere nævnte tysker Fritz Jödes virke: “Mens den moderne Musik kun i enkelte Tilfælde formaaede at fængsle os, blev vi (forfatteren samt Jørgen Bentzon, F.P.) fuldkommen overvældede ved ... at blive stillet til ansigt til ansigt med den tyske Folkemusikbevægelse”.³³² Høffding skriver videre om den danske model for musikopdragelse: “Basis for Undervisningen er den folkelige Sang. Formaålet er at give alle Samfundsmedlemmer en musikalsk Opdragelse ... [med] retning mod Kunstmusikken ... Folke-Musikskole[n] ... er en Nydannelse, en uundgaelig social Foranstaltning i det moderne samfund. Den er paa sit Omraade ligesaa berettiget og ligesaa nødvendig som et hygiejnisk Institut ...”.³³³ Med de her anførte ambitioner omkring den påkrævede højnelse af folkets musikkulturelle standpunkt, griber den folkemusikalske bevægelse præcis ind i samme type overvejelser vi ovenfor så i musikvidenskabelig regi. Jørgen Bentzon hævder samtidig: “... at det under *alle* forhold gælder om at *indskrænke de indirekte musikalske Paa-virkninger til det til Opnaaelsen af ens Formaal aller nødvendigste*. Der kræves netop af denne Grund overordentlige Evner af den musikkulturelle Agitator og Opdrager”. Og Bentzon fortsætter videre i noteapparatet: “Der findes til enhver Tid adskillige fuldt gode udøvende og produktive Musikere. Men *hvor* mange fuldt gode Musikvidenskabsmænd?”.³³⁴ Fremfor de egentlig udøvende musikere (der immervæk må antages musikalsk at undervise, formidle etc.) gør der sig altså gældende en principiel fokus på musikvidenskaben i forhold til den musikalske *opdragelse*.³³⁵ En – for den udenforstående – overraskende reference til musikvidenskaben der dengang sikkert har virket kryptisk. I følgende DMT har man da også: “... anmodet Jørgen Bentzon om nærmere at uddybe enkelte af de ... fremførte synspunkter”.³³⁶ I svaret hedder det hos Bentzon: “Paa vort nuværende Kulturstandpunkt kan det praktiske musikliv overhovedet ikke undvære den historiske og teoretiske Forsknings *Korrektiv* og *Impulser* ... Ved den Uddannelse, Københavns Universitet *for Tiden* giver de musikstuderende, er der fremdeles overvejende Sandsynlighed for, at de universitetsuddannede Lærere vil faa en betydelig Indflydelse paa den almindelige Musikopdragelse Landet over ... Vi hilser med Glæde, at det Causerende Dilletanteris Epoke nu definitivt er forbi, og at *Objektiv* Metode er sat i stedet ... i det Omfang dette overhovedet lader sig gøre. Det yngre Slægtled af Musikvidenskabeligt uddannede synes med umiskendelig Selvbevidsthed at mene og føle, at de er *første Mænd paa pladsen*”.³³⁷ De fire kursiverede områder i

citatet markerer tilsammen, at det der refereres til her, er en *intervenerende videnskabelighed* der er *ny*. Og vel og mærke en intervention der udenfor den musikvidenskabelige institution (af folkeopdrageren Bentzon) bestemmes som *central* og hilses velkommen. Man ihukommer året 1924 som udgangspunkt for en radikal og essentiel reorganisering af det akademiske musikstudium. En hændelse der samtidig – som noget nyt – *retter det musikvidenskabelige blik mod det samfund det selv er en del af*. Det der iflg. Bentzon vil give musikvidenskaben “betydelig indflydelse”³³⁸ på musikopdragelsen, er jo netop den universitetsundervisning “der for tiden gives”. Også *udenfor* musikvidenskaben genken-der man altså et nyligt brud i det akademiske musikstudiums funktio-nalitet, en mutation i dets erkendelsesteori; noget udefinérbart *andet* end den skole Angul Hammerich repræsenterede frem til 1922. Denne rekonstituering af det akademiske musikstudium i 1924/25 frembringer også en ny type sanglærere hvis opgave det – iflg. Abrahamsen i en kro-nik fra 1943 – er: “... at bibringe skoleeleverne ... en indgaaende For-staaelse og Oplevelse af Musikens Kunst, hvilket Sang-Adjunkterne i kraft af deres *akademiske* Dannelse i fremtrædende Grad er i stand til. At disse Adjunkters virke ved vore lærde Skoler i de 20 Aar, der er for-løbet, siden Faget startedes *i denne Form* ved Københavns Universitet, har haft en dyb Betydning, har jeg ... et stærkt Indtryk af. Jeg mener i Skolerne at kunne spore en Ændring til det bedre paa den musikalske Kulturs Omraade – bl.a. gennem de Studenter som vi nu modtager ude fra Skolerne til Musikstudiet ved Universitetet, og som har haft Univer-sitetets Sang-Adjunkter som Lærere i deres Skoletid. *Med andre Ord, hvad Københavns Universitet begyndte at saa for ca. 20 Aar siden, er nu ved at give Høst. Kredsløbet er endt. Eller rettere sagt det er etableret*”.³³⁹ Også her ser man hos Abrahamsen forestillingen om et *afgørende* skel krono-logisk placeret i midten af 1920erne. Et skel der samtidig med musikfa-gets ombenævnelse til *musikvidenskab*, markerer genesen af et centralt reproducerende kredsløb i en selv bærende lukket cyklus. (I bestræbel-sen på at konsolidere en sådan reproduktivitet, fremstår forsøget på at identificere individet musikalsk set følgelig som formålstjenligt). At komme på afstand af det bestående kredsløb bliver selvsagt næsten umuligt, da systemet (som Abrahamsen selv er inde på det) fungerer med en inertie eller træghed der virker perpetuerende på “cirkelns” re-prodcérbarhed. Således anføres det også af Abrahamsen til det filosofi-ske Fakultet i 1925: “... docenturet blev ved Dr. Angul Hammerichs

Afgang forandret fra et Docentur i Musikhistorie til et Docentur i Musikvidenskab. Denne Forandring *forøgede i meget høj Grad det videnskabelige Virkefelt*".³⁴⁰ Med integrationen af det teoretiske, historiske og praktiske niveau (i forbindelse med musikstudiets ombenævnelse til videnskab i 1924) udvides altså det felt i hvilket musikvidenskaben fungerer. Konceptionen af en reproduktiv musikalsk dialog med det omkransende samfund opstår altså *parallelt med musikstudiets redefinition af sig selv som videnskab*.

At disse musikvidenskabelige overvejelser dukker op i både Høffdings og Bentzons folkemusikalske diskurs (uafhængig af hinanden), kan i lyset af den ovenstående analyse måske ses som udslag af et behov der eksisterer, for på dette tidspunkt og i denne sammenhæng autoritativt og videnskabeligt (som citeret "objektivt") at kunne legitimere en traditionsbunden æstetik. En æstetik der fungerer normativt, da institutionen kunst (via mesterlæren, standstraditionen, komponistmytologierne) altid har taget udgangspunkt i den som selvindlysende, men som ikke er blevet systematisk begrundet eller autoritativt funderet som musikalsk værdisættelse. Dels af den grund det ikke er muligt, men mere nærliggende at det *ikke har været nødvendigt før begivenhederne skitseret ovenfor i afsnit 2.1*. Man ser igen at ombenævnelsen af faget "musikhistorie" til "musikvidenskab" i 1924/25 er andet og mere end administrative formalia. Epokens folkemusikalske overvejelser afspejler således hvordan musikvidenskaben i denne periode redefinerer ikke bare sin formelle struktur men også sin principielle funktion i forhold til sin samtid. De principielle tvivlsspørgsmål der opstår i kunstsyste-met i løbet af de første årtier af det 20. årh. (jvf. afsnit 2.1. foroven), bliver således prøvesten for den nys konstituerede musikvidenskabs ambition om *også* at kunne kende sig selv i en social, pædagogisk og musikalsk folkeopdragende funktion. Plebsens musikalitet bliver parallelt hermed genstand for nidkær interesse. Det paradoksale er at kunstsyste-met i mellemkrigsårene ser ud til at konsolidere en status quo situation (overfor avantgardistiske og modernistiske kunstproblematiseringer), ved præcis at sætte ind overfor masserne, der jo historisk har været *udgrænset* af kunstinstitutionens fordring om autonomi. Men nu søger man i stedet under videnskabens auspicer at generalisere institutionaliserede retningslinier for en musikalitet. Stillet overfor de principielt subversive impulser fra antikunst og atonalitet forbliver den musikvidenskabelige og folkeopdragende konception af en musikalitet, den fortolkningsnøg-

le der teknisk gør det muligt i denne periode, ikke at opretholde kunsten som noget elitært og absolut selvberoende, men tværtimod med folkemusikskolen at indskrive en århundrede gammel tradition (folkesangen og den førklassiske polyfoni³⁴¹) som grundstenen for en moderne folkelig sangglæde.³⁴² Musikvidenskabens intervention medvirker m.a.o. til at kunstsyste­met kan konsolidere sig inden for en *traditionel* bestemmelse af musikalsk værdi, idet at folket autoritativt belæres om musikalsk rigtigt og forkert. Det der er vigtigt at holde fast i, er at den videnskabelige installation af musikalitet ikke er en nørd-agtig, esoterisk begivenhed, henlagt til afhandlinger arkiveret i tavse, støvede biblioteker. Den griber ind i både folkelige og kunstinstitutionelle hændelser og overvejelser *udenfor* videnskabsinstitutionen, *præcis på et tidspunkt hvor den har en central, regressiv og konserverende funktion at opfylde i lyset af en decentrerende trussel fra antikunst og atonalitet*.³⁴³

Der er selvfølgelig intet der taler for at denne hændelse kan udlægges vulgært; d.v.s. som udslag af bevidste intentioner i den danske folkemusikskole. Eks. var Jørgen Bentzon (der jo – udover sit folkemusikalske engagement – *netop* var at finde blandt de folk der i perioden eksperimenterede med sprængning af de dur/mol tonale rammer) selv: "... bekymret for afstanden mellem publikum og den ny musik".³⁴⁴ Jeg har ikke noget endegyldigt svar. Her må vi nøjes med at konstatere at der i implementeringen af de folkeopdragende hensigter (herunder de med brugsmusikken sympatiske forsøg på at åbne for en folkelig tilnærmelse til den ny musik) opstår nogle utilsigtede sideeffekter. Anerkender man den her skitserede installation af norm-ikonet Homo-Musicus (som den metaforiske "bærer" af musikalitet. Som den subjektiverings-effektuerende mentale instans overfor hvilken lægmanden idag indordner sig mantraet "jeg er skam ikke spor musikalsk". Som en "selv-indsigt" der først bliver *mulig* med installationen af en musikalitet!) er der altså en række relationer der bør revideres mellem kunstvidenskaben, institutionen kunst og folket som respektive aktører i kunstsyste­met. Det er uden tvivl en af betingelserne for at vi fremover vil kunne tænke ud over det musikalitetsregime, der præger såkaldt almindelige menneskers forhold til – og ikke mindst *forbrug af* – musik i dag. Det er så vidt jeg kan se bl.a. ved at bekræfte sig selv som a-musikalske, at såkaldt almindelige mennesker konsekvensløst opretholder et fikseret forhold til musik instrumentaliseret som affektdistributør.³⁴⁵ Midt i hierarkiet mellem de udgrænsede underst, og de indviede øverst, reserveres lægmanden altså

en amusikalitet der m.a.o. legitimerer eksistensen af et mentalt bolværk, der skærmer mod foruroligt forpligtende redefinitioner af kunstens potentielle muligheder, som dynamo for at kunne tænke nyt i en stadig mere normaliseret livsverden. Denne objektiverende distance der her opstår, afværger med andre ord at såkaldt almindelige mennesker konfronteres med det illusoriske i deres tilsyneladende a-musikalitet.

Det kan godt være at man har set en knopskydning blandt ideerne omkring formidling af musikalsk kultur i første halvdel af det 20. årh. Men denne proces har ikke været uden en vis "fremmedgørelse". Et sted i processen har et videnskabelig sanktioneret, idealbillede af Homo-Musicus intervenseret i lægmandens evne, til at genkende sig selv i det fænomen der institutionelt formidles som kultur. Det er i dette fremmedgjorte tomrum mellem menneske og musik at Homo-Musicus installerer sig. Så vidt jeg kan se mangler der altså at blive fremstillet nogle centrale hændelsesforløb – i første halvdel af det 20. årh. – mellem kunsten, videnskaben og folket, der i dag ubevidst intervenserer i aktuelle, populære holdninger om hvad musik er for en størrelse.

3.1. *Perspektiver*

Der er ikke foretaget nogen problemløsning i denne artikel men der er tilbudt nogle historiske sammenhænge der peger på en forståelighed, der i det mindste kan gøre musikalitetens konfliktualitet tålelig i kraft af den indsigt vi nu har i den. I erkendelsen af det illusoriske i at tænke musikalitet som essens, har fremstillingen fokuseret på hændelser der har betinget og muliggjort musikaliteten i de her satte former og funktioner. Da vi ikke har at gøre med en substantiel essens, må analysen altså afspejle den konkrete kontekst. Mere end at udarbejde en generel teori er det der skal føres altså en *analytik* der besinder sig på de lokale felter, i hvilket forestillinger om musikalitet afsætter sine specifikke effekter på kroppe og individer. Forsøget på at *kodificere* sandheden om musikalitet i en generel, overhistorisk teori, er blot resultat af en egobestræbelse på restløst at ville begribe virkeligheden i et (på egne præmisser) modsigelsesfrit system. Peter Bastians metafysiske udkast i den folkelige sællert *Ind i Musikken*, (Gyldendal 1987) er et virtuost eksempel herpå. Vi peger i stedet på konceptionen af en filosofisk praksis, der bør bringes i anvendelse *der hvor man selv befinder sig*. Her udmøntet i en

konkret intervention der retter sig mod de institutionelle og sociale ordningsformer, inden for hvilke det musikalske er kommet til syne i regi af videnskaben om musikken. Således kan man sige at denne artikels relationelle definition af musikalitet ikke er at forstå som en generel teori. Den opløses eller fordufter m.a.o. i den intervenserende og empirisk konkretiserende praksis. Kritiken kommer altså til at ligge i effekten af den intervention der foretages, således at kimen til opløsningen af Homo-Musicus ligger i reaktionen hos den enkelte persons reaktion på påstanden om denne figurs praktiske eksistens som normsætter. Musikalitetsbegrebet bør altså ikke kodificeres men derimod konkret demonstreres som en funktionel – ikke substantiel – realitet. Forsøget på at lade musikaliteten afgrænse sig selv ud fra den konkrete sammenhæng der betinger den, kan altså ikke gennemføres med en på forhånd fasttømret teori i baglommen, men realiseres derimod i den regionale analyses sensitivitet overfor det historiske, sociale felt den opererer i. Nærværende arbejde er således ikke et forsøg på at bekæmpe én gældende musikalitet ved at bringe en anden mere “rigtig” musikalitet på bane; d.v.s. dialektisk at gøre en negation gældende i forhold til den gældende musikalitet. Indenfor genealogens historiske beskrivelse af den givne musikalitet drejer det sig mere om at udfolde et tankearbejde, der kan forandre det der intervenseres i. D.v.s. ved at arbejde med nye perspektiver *indenfor* den nuværende tradition med en beskrivelse der destabiliserer det selvfølgelig ved denne, kan man sætte en analyse igennem der antyder en transformation af den foreliggende situation. Når to forskellige pædagogiske kropserfaringer er vist at stå i forhold til en adfærdsnormerende musikalitet, er der altså tale om et *eksperiment* der søger at åbne nye betydninger i grænsefladen *mellem* det musikalske og umusikalske, uden imidlertid at indsætte en ideal utopi som erstatning for (og negation af) de betingelser der former musikaliteten som installeret af vore dages institutioner. Afskeden med *generelle teoretiske systemer* markeres også på niveauet for vor trivsel som individer, der i dag risikerer at blive ét med vores evne til at efterleve et *generaliseret kodeks* af en moralsk, humanistisk musikalitet. Hvis dette sker må man se sig henvist til en forudsigelig og træt genkendelse af sig selv i en mental figuration så homogeniseret, at den lige så godt kunne tilhøre sidemanden. Hvor det arkaiske menneske i sit ritus søgte eksistens-*fornyelse* i en grænseerfaring der rakte ud over individet selv, afkræver vor samfundsmæssighed også os en art genfødsel; omend mere af *vidensmæssig* – end

af rituel – karakter. Og i dette perspektiv er musikvidenskaben indvævet i den musikalske erfaring af os selv og vore relationer til andre. Ikke som garant for fornyelse, men som udgangspunkt for at kunne gentænke vores musikalske subjektivitet og installationen af den, i en samfundsmæssig epoke hvor der mere end nogensinde før lefles for ensretning.³⁴⁶ På den måde bliver dét at skrive musikalitetens historie sammenfaldende med en *samtidshistorie* der griber ind i dét nu, vi alle som musikfolk er en del af.

Med den historiske sandhedsmobilisering der er blevet opridset, erkender man set i bakspejlet at meget er sket siden første halvdel af det 20. årh. Det illusoriske ideal om et magtfrit kommunikationsfællesskab forekommer dog langt fra at være indfriet. Besinder man sig på nærværende analyse af korledelseseksaminationen, står man tværtimod tilbage med indtrykket af at de aktuelle disciplineringsprocedurer blot har antaget mindre synlige, mindre eksplicite og mindre spektakulære former. Om *effektiviteten* af disse gennemtrængende subjektiveringsmekanismer parallelt hermed idag er i aftagende, står tilbage som et åbent spørgsmål?

Med denne artikels musikalske blik ind i “det dunkle værksted” hvor Nietzsche³⁴⁷ oprindelig i Dionysisk bersærkerang tog livtag med hele sin kultur, må man erkende at det næppe er muligt at “svinge herkomstens hammer”. Opgaven i dag er vel også mere i kunstværket at søge muligheden for som fritænker at *opfinde sig selv* (og dermed overskride installationen af Homo-Musicus og således intervenere kritisk i de *betingelser* på basis af hvilke musikaliteten er blevet dechifreret og normeret), inden for rammer der samtidig bestemmer kunstværket som orienterende for den sandhedseffekt, der påny igen og igen bliver til i den musikalske oplevelses skabelse af sig selv. Det er i projekteringen af en sådan erfaringsproces at man måske kan finde antydningen til endelig at lade den todelte tænknings evindelige meditationer over individet som subjekt og objekt, indre og ydre – opløse sig. Ved at give slip på illusionen om det “essentielle subjekt” og dets “indre natur”, bliver det muligt for en heterogen tanke at tænke subjektet blot som endelighed og spredning, men til gengæld i en tindrende og suveræn mangfoldighed, der: “... forkaster den autoritet, som fastholdt det i underkastelsen ... [således at det] frigør sig fra de lænker, som lammer en svimlende bevægelse ud mod det tomme”.³⁴⁸

Del IV. Konklusion

1.1. Tre hændelser

I kølvandet på overgangen herhjemme fra det 19. årh.s biografiske/kulturhistoriske studie af musikken til et triadisk teoretisk/historisk/praktisk musikstudiums *stilvidenskabelige* tilgang til musikken i første halvdel af det 20. årh. indstiftes en ny problematisering³⁴⁹ af forholdet mellem subjekt og objekt. Det vigtige i denne sammenhæng er ikke at afgøre, om tærsklen der afgrænser en egentlig videnskabelighed endegyldigt overskrides med denne transformation af musikstudiet. Det gælder mere om at se hvorledes installationen af en musikalitet står i forhold til denne disciplins centrale transformation af sig selv fra 1920erne og frem. Det stilvidenskabelige paradigme har indløst krav til metodisk klarhed og præcision, men en beherskelsesproblematik har parallelt hermed indfundet sig med installationen af en musikalitet. Med antydningen af det mulige i at nærværende casestudie måske peger på en generel *europæisk* problematik, anføres det således i “Musik in Geschichte und Gegenwart”: “Während das Adjektiv *musikalisch* bereits im 16. Jh. Nachweisbar ist, scheint das Substantiv *Musikalität* erst deutlich später mit der *Verwissenschaftlichung* musikalischer und psychologischer Terminologie Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jh. Gebräuchlich geworden zu sein”.³⁵⁰ Jeg henleder i denne sammenhæng opmærksomheden på at man har at gøre med tre hændelsers nogenlunde kronologiske sammenfald: **(a)** (re)Institutionaliseringen af et historisk musikstudium i universitetsregi herhjemme omkring overgangen til det 20. årh. rekonstitueret i midten af 1920erne som musik*videnskab*. **(b)** Individet der råder over en musikalsk kompetence konstitueres dermed – i institutionelt regi – gradvist som *subjekt* for en musikalitet, der samtidig eksaminatorisk observeres i procedurer af *objektiverende* tilsnit. Det observerende blik *fordobles* dermed, idet at den institutionelle, eksaminatoriske iagttagelse nu ikke bare bliver observerende men samtidig bliver *søgende*. Iagttagelsen skal altså ikke bare være observation (af en fakticitet) men samtidig *afdækning* af noget (subjektivt) det ydre *bagvedliggende*: musikalitet. Da det moderne teknisk-eksaminatoriske blik dermed bliver eksegese, træder det samtidig ind i en cirkulær bekræftelse af sig selv i denne åbne dobbelthed. Det er fra denne mutation i vidensautoritetens blik at nærværende relationelle opfattelse af musikalitet udspringer. I det øjeblik at musikken – med musikvidenskabens opkomst – bli-

ver *genstand* (objekt) for erkendelse, bliver individet med andre ord samtidig *subjekt* for en musikalitet. Som en integreret del af musikvidenskabens møde med individet bliver dette (bag det ydre) *søgende* blik videnskabeliggjort. (Den musikvidenskabelige korledelseseksamination henter således – med sine formaliserede procedurer, adfærdschemaer og systematiske iagttagelse – centrale aspekter af sit principielle modus operandi fra en videnskabelig tankegang). Dermed rykker disciplinen *ind i* subjektet. Det moderne institutionelle *fordoblende* blik bliver dermed et sanktionerende blik. Den subjektiverende autoritet over individet bliver nemlig *disciplinær*, idet at kroppen som genstand for eksaminatorisk iagttagelse, sanktion og korrektion dermed samtidig bliver *sandhedens udvindelsessted*. (c) Med tilsynecomsten og ibrugtagelsen af selve objektet musikalitet installeres en musikalsk sandhed i individet. Den sandhedsaccept der her udvirkes, bliver både mål og middel for en intervention i individets erfaring af sig selv. Dermed indløses Foucaults bestemmelse af magt som: "... en måde, hvorpå visse mennesker mere eller mindre fuldkomment kan determinere andre menneskers opførsel og adfærd ... [som] en måde at handle og agere på en anden handle og ageren".³⁵¹ Vedrørende den kronologi som MGG-citatet (note 350) berører, giver nærværende artikel yderligere belæg for at antage et skred i rationaliteten bag overgangen fra det, tilbage til 1500-tallet daterede adjektiv "*musikalsk*", frem til en moderne musikvidenskabelig begrebsliggørelse af substantivet "*musikalitet*" som *teknisk, eksamineret* egenskab ved individet. Når individet nu *isoleres som forum for en ny problematisering af det musikalske* er en afgørende faktor der adskiller det 19. årh. fra det 20. årh. jo også, at de vidensteknologier vi har set på ikke stod til rådighed i det 19. årh. De ovenstående kronologiske affiniteter antyder m.a.o. at videnskabeliggørelsen af musikstudiet har skyggebokset med forestillingen om en identificérbar musikalsk subjektivitet.

1.2. Krop og Stemme

Med denne problematik har man at gøre med en Foucaultsk forskydning af begrebet "eksamination"³⁵² over fire akser: "... ved å kontrollere menneskekroppene frembringer disiplinen ... en individualitet med fire karaktertrekk: ... gjennom *rominndelingen* ... ved *kodifiseringen* av virksomhetene ... ved å kumulere *tiden* ... ved sammensetningen av *krefter*".³⁵³ Illustreret af korledelseseksaminationen har jeg konkretiseret disse fire akser. I artiklens del 1, afsnit (c) er kroppens placering i *rum-*

met berørt. I del 1, afsnit (e) har jeg set på *kodificeringen* af det anatomiske. I del 1, afsnit (e) samt del 2, afsnit (h) er eksaminationens fokus på *effektivitet og hensigtsmæssighed* berørt. I del 1, afsnit (d) og (f), samt del 2, afsnit (h) har jeg berørt den *kombinatoriske sammensætning* af kræfter og videnstyper samlet i idealet om den hensigtsmæssige, effektive adfærd. Herigennem bliver en syntetiserende teknik synlig som iflg. Foucault præger ikke bare relationen mellem individer, men som også sætter sig igennem i prægningen af selve samfundslegemet: “*Taktikken* – som ved å lokalisere kroppene, kodificere virksomheten og trene opp ferdighetene frembringer maskinerier (apparater, F.P.) som øker effekten gjennom en velberegnet kombinasjon av de enkelte krefter – er utvivlsomt den høyeste form for disiplin”.³⁵⁴ Dette taktiske udkomme af denne disciplinære eksaminatorik er for Foucault ganske grundlæggende for en forståelse af det moderne samfunds menneskebilleder. De fire akser ved note 353 er altså at forstå som taktiske detail-teknikker, der kan betragtes som eksaminatoriske “fødselshjælpere” for opkomsten af Homo-Musicus. Det er sådanne uundselige, materielle teknikker der historisk har medvirket til at afføde det sunde, ydedygtige, normale og disciplinerede individ. Magten er – lærer Foucault os – på én gang abstrakt men samtidig uhyre materiel i sin tilsynekomst. Denne artikel peger således på at det *materielle* applikationspunkt for musikvidenskabens regulering af musikalsk adfærd retter sig mod *stemmeorganet* (og dermed det sanglige udtryk), hvor analysen af den aktuelle korledelseseksamination (med den musikalske adfærd) i dag indikerer at det eksaminatoriske blik dels genfindes i en rettethed mod *kroppen*.

1.3. *Homo-Musicus* og grænseerfaringen

Ligesom *Homo-Musicus* installerede sig kan dette artefakt imidlertid omgøres. Denne bizarre figur har ingen sjæl og ingen substans: “... den er det element hvor på den ene side virkningene av en vis type makt og på den annen side henvisningene til en viss type kunnskap griper inn i hverandre. Den er den mekanisme ved hvilken maktforholdene gjør en viss type kunnskap mulig, og ved hvilken kunnskapen på sin side viser tilbake til og styrker maktens virkninger. På basis av denne virkelighet og denne gjensidighet, tatt under eet, har man laget forskjellige begreper og avgrenset forskjellige forskningsområder ... På den samme basis har man skapt teknikker og vitenskapelige problemstillinger, og gjort gjeldende humanismens moralske fordringer”.³⁵⁵ Homo-Musicus

er altså et konkret udslag af Foucaults principielle antagelse om at viden og magt står i et gensidigt og *produktivt* forhold. Også i musikalsk regi har opkomsten af humanvidenskabernes moderne menneske affødt en historisk vidensfigur. Jeg har via bl.a. didaktiske og pædagogiske betragtninger henledt opmærksomheden på en række institutionelle tildragelser, der ikke bare afspejler vore humanismer og disses idealer; men som yderligere står i forhold til en aktuel koreksaminatorisk begivenhed, der rituelt via kropsibrugtagelse udmønter disse værdisættelser i en kulturel *realitet*, inden for hvilken eksaminander bringes til at observere hinanden kropsligt med en disciplinær gevinst til følge. Der er altså tale om (1) institutionelle *procedurer* for frembringelse af sandhed, der implementeres i (2) eksaminatoriske *apparater*, der slutteligt indoptages i (3) en institutionel tilordning af *subjektiviteter*.

Med oplevelsen af momentant at tabe eller "miste sig selv" i den musikalske erfaring, knyttes der i et vist omfang an til menneskets fundamentale erfaring af døden³⁵⁶ med den potentielle selvfortabelse i den ekstatiske erfaring af kunsten. I det tonekunsten således åbner op for "det andet"³⁵⁷ som noget ubestemt der tematiserer en skrøbelig og vaklende men netop derfor en for magten værdifuld grænseerfaring, er der indstiftet et behov for sandhed; d.v.s. autoriserede fortolkninger, legitimerede værdier, og dermed en gradvis appropriering af det skrøbelige område af den musikalske erfaring hvor genkendelsen hører op og erkendelsen begynder. Det er præcis i forholdet til denne musikalske grænseerfaring hvor oplevelsen overskrider sig selv, at musikvidenskabens *praktiske rationalitet* bliver beskrivbar indenfor en disciplinær analytik. "Den gode musikleder" og "den rene tone" er to konkrete *rationaliseringer* under hvilke, en kor-eksaminatorisk og sang-pædagogisk praksis instrumentaliserer en musikalitet. Bestræbelsen på at være hensigtsmæssig snubler så at sige i sin egen rationalitet. Det er altså dér hvor erfaringsformen knyttet til musikken som overskridelse af det genkendte bliver problematisk *for subjektet selv*, at musikvidenskabens praksis kan analyseres ud fra en tese om intervention. Denne nidkære interesse ligger i at musikvidenskabens tilsyneladende har begrebsbestemt en musikalitet som historisk betingelse for sin egen-praktik.

Når jeg her har søgt at diskutere hvorledes videnskaben om musikken har ladet det musikalske subjekt træde ind i spillet mellem sandt og falsk, er det for at vise at der historisk eksisterer et uløst forhold mellem de musikalske erfaringsformer og musikvidenskabens *sociale diskurs*,

d.v.s. de pædagogiske, æstetiske og eksaminatoriske diskurser der mere eller mindre griber regulerende ind i en mellemmenneskelig adfærd omkring omgang med musik. Der er dermed tale om et skred fra den filosofiske bestemmelse af musikkens samfundsmæssige væren som determineret af en objektiv *dialektik* i produktionsforholdene, henimod en institutionsanalytisk problematisering af den musikalske erfarings mulighed for at bevare en *intensitet*. En intensitet der i stigende grad er under pres i et socialt rum, hvor det er institutionaliseringen af vidensformerne (her: installationen af en musikalitet) mere end samfundets produktionsformer der objektiviserer og fremmedgør den forståelse gennem hvilken individet genkender sig selv i musikken. Det er genealogen Nietzsches eksplosive aforismer der her rumsterer i kulissen, som profetier der peger ud over Adornos *Die Philosophie der neuen Musik*.

1.4. Fra udelukkelse til symbolsk beherskelse

I

Man ser at subjekt/objekt spaltningen af individet i dag (såvel som i første halvdel af det 20. årh.) finder anvendelse i forhold til konsolidering af en anonym institutionel selvforståelse (der således daterer sig tilbage til Abrahamsen). En selvforståelse der overlejet af en række humanismer søger mod en *syntetisering* af den umiddelbare erfaring af musikken, i forhold til beskaffenheden af den *videnskabelige* viden man – med musikvidenskabens tredeling i teoretisk, praktisk og historisk – har om den. Musikaliteten kan således analyseres ud fra en målsætning om at konsolidere en metafysik. Dvs. forestillingen om at videnskaben kan overleje sit *teoretiske* og *historiske* tankegods med en musik*praktisk* udtryksdimension, og derigennem kvalificere en principiel sandhedsfordring der på én gang er subjektiv og objektiv. En fordring der pædagogisk kan implementeres i en operativ sandhed om Homo-Musicus. En bestræbelse der rækker ind i både individets musikalske erfaring såvel som musikvidenskabens selvforståelse som akademisk disciplin. Fælles for i dag og første halvdel af det 20. årh. har jeg set på to forskellige (koreksaminationen samt Abrahamsens rekonstituering af musikstudiet omkring sangfaget) illustrationer af forestillingen om en operativ syntese af musikvidenskabens tredelte fagvifte. Det er fra og med Abrahamsens omkalfatring af det akademiske musikstudium i 1920'erne at en normativ opfattelse af musikalitet nu i praksis sætter rammer

igennem for musikalsk og umusikalsk. Dermed låner dette projekt legitimitet som neutral sandhed fra en videnskabelig autoritet, idet en abstrakt videnskabelighed ved at pædagogisere sine vurderinger dermed distribuerer dem som norm. På dette punkt ser man altså en *kontinuitet* mellem i dag og første halvdel af det 20. årh. Både den aktuelle koreksamination og omstruktureringen af musikstudiet i midten af 1920'erne i forbindelse med oprettelse af skoleembedseksamen i faget sang, er på hver sit niveau analyseret som hændelser der risikerer at gribe ind i opretholdelsen af meningsrelationen som norm for det universitære kommunikationsfællesskab. Anskuer man korledelseseksaminationens kompetencekrav *strukturelt* (i forhold til den øvrige musikvidenskabelige vifte af fagdiscipliner) og rekonstitueringen af musikstudiet *historisk* (indenfor en institutionel kronologi), står det klart at begge indenfor deres respektive strukturelle og historiske ramme refererer til en *særegen integration* af historisk, teoretisk og praktisk viden. Analysen af disse to begivenheder peger i begge tilfælde mod den samme type overvejelse over forholdet mellem de tre videnstyper. Det er altså dér hvor musikvidenskaben har søgt mod en operativ syntese af dens tre kompetenceområder, at relationen mellem individ og institution kan udfoldes indenfor en disciplinær analytik. Dette er i sig selv en indikator på forbindelsen mellem denne videnskabs specifikke konstituering af sig selv, og dens fordring på sandhed.³⁵⁸

II

Men hvor *Homo-Musicus* i første halvdel af det 20. årh. trådte frem *negativt*, på baggrund af en repressiv udelukkelse af det umusikalske, tyder analysen i dag mere på at *Homo-Musicus* aktuelt bør opfattes som metafor for imperativet om en produktivitet hvor det indre (det være sig musikalsk som umusikalsk) bør "trykkes ud". Fra 1930-40'ernes identifikation og udgrænsning af afvigelsen ser man altså i dag mere systemet af musikalsk-symbolsk orden konsolidere sig, ved at appellere til en musikalsk produktivitet inden for et norm-ideal. Hvor man i første halvdel af det 20. årh. *udskilte* musikalske afvigelser fra en norm i en "affalds" terminologi autoriseret af en generaliseret social-hygienje, ser man med nærværende analyse af musikvidenskabens aktuelle korledelseseksamination noget andet. Nemlig at man i dag (snarere end 1930-40'ernes retoriske bandlysning af afvigelsen) i stedet kropsligt sidestillet en *tilsyneladende* tolerance søger en *symbolsk beherskelse* af afvigelsen.

Når en musikalsk-symbolsk orden m.a.o. har skiftet taktik ved ikke længere at udgrænse afvigelsen, men i opfordringen til produktivitet nu *assimilerer* den og dermed tilordner den disciplinært, er det fordi at afvigelsen i dag giver den eksaminatoriske norm udtryk, fremfor som i første halvdel af århundredet at udgøre dens negation. Det umusikalske vendes altså i dag mod sig selv, således at det i stedet for at rumme truslen om decentrering af en given orden nu bliver nyttigt for denne.³⁵⁹ Det vil sige at man idag ser en principiel indrømmelse af musikalsk selvstændighed inden for rammer der på forhånd har kodificeret denne frihed. Sammenlignet med 1930-40'erne ser man altså i dag en væsentlig mindre eksplicit disciplinering. Det umusikalske skal i dag ikke længere udraderes men dets intensitet i stedet kontrolleres. Et romantisk ønske om at ville udfolde en subversiv umusikalitet vil således i dag mere fungere som en fuldstændig bekræftelse af den herskende orden, end det vil rukke ved noget som helst. Den symbolske beherskelse finder i dag sted i et iagttaget rum, hvor den eksaminerendes (korlederens) *medstuderende* (koret) elegant gøres til forudsætning for institutionens sanktionering af det der ligger udenfor normen. Denne beherskelse illustreres af det græske *symbolon*: *tegn*. Dette som afledning af *bállein*: *hvad der er kastet sammen med*, eller: *er billede på noget andet*. I forlængelse heraf låner korledelseseksaminanden krop til en adfærd der syntetiseres i referencen til noget u håndgribeligt bagvedliggende, (det er her ideen om humanitet som garant for en essentiel identitet/indre natur spiller ind). Det musikalsk afvigende bringes til at udstille sig selv i en eksaminatorisk iagttagelse, der forudsætter *enhed* og *syntese* mellem "billedet" og "det andet", udtryk/indhold, subjekt/objekt. Dermed konstitueres en disciplinær cirkelbevægelse i den symbolske iagttagelsen af kroppen³⁶⁰ som samtidig udtryk/indhold hvori *Homo-Musicus* uddestilleres i produktionen af det musikalske menneske. Det er netop når musikaliteten fikseres i den symbolske enhed mellem de nævnte oppositionspar, at subjektiveringsprocessen sætter ind og dermed lader individet opdage sig selv som musikalsk. Det famlende forsøg på ikke nødvendigvis at træde ind i en endeløs række af gentagelser – på at fastholde muligheden for en *erkendelsesproces* hen mod noget andet; dette forsøg er således på forhånd fastholdt i en eksaminatorisk *genkendelsesproces*. Når dette sker er det ikke mindst fordi at musikaliteten jvf. del 1, afsnit (c) og (d) kommer til syne relationelt altså i tomrummet *mellem* indre/ydre, subjekt/objekt osv. Det er denne orden med sin vifte af ab-

strakte oppositionspar der *lukkes*, ved at musikaliteten installerer sig mellem polerne i dette abstrakte felt, der måske kunne være forum for et potentielt dynamisk flow af intensitet. Dermed indstiftes kontrol med denne cirkulationen mellem det subjektive og objektive i det øjeblik en norm-orden identificerer en principiel musikalitet *mellem* disse poler, da musikalitet som subjektiverende filter dermed kommer til at beherske en principielt åben udveksling mellem disse.

III

Med ekspliciteringen af hvorledes ideerne om en social hygiejne i første halvdel af århundredet tonede vidensautoritetens musikalske iagttagelse af den musicerendes sanglige ud-tryk, kommer der en historisk baggrund til syne for korledelseseksaminationens *aktuelle* disciplinære ibrugtagelse af en subjekt/objekt fordobling af kandidaten i musikvidenskabelig regi. På denne baggrund *kunne* det se ud som om at den musikinstitutionelle subjektiverende autoritet over individet, som *teknik* rent historisk har fundet anvendelse løsrevet fra en basal og kontinuerlig begrundelse i musikforståelse. Denne disciplinære se-teknologi er snarere indoptaget i *forskellige* institutionelle forsøg på at udvirke historisk *specifikke og indbyrdes forskellige* sandhedseffekter. 1930-40ernes hygiejniske og udelukkende samt den aktuelle symbolsk og produktivt beherskende disciplineringsstype der begge har været bragt i anvendelse overfor det umusikalske, repræsenterer jo samtidig to eksaminatoriske teknikker, der i deres anvendelse *definerer det sanktioneredes sandhed*, og dermed måden hvorpå – og betingelserne på hvilke – det eksaminatorisk kan kendes. Måden hvorpå man disciplinerer, dukker med andre ord op i den umusikalitet man søger at forholde sig til, således at de operationer hvormed man udskiller det umusikalske, kommer til syne i den *de facto* viden man erhverver sig om det sanktionerede. (Symptomatisk for at afvigelsen *produceres*, ser man tillige den kendsgerning at musikaliteten jo falder sammen med – og dermed først kommer til syne i – det fordoblende blik der dechifrerer den; d.v.s. objektet og iagttagelsen eksisterer i en reciprok reference til hinanden). I sammenligningen af diskurserne fra første halvdel af det 20. årh. med dem fra anden halvdel af det 19. årh. (jvf. del 3, afsnit (b), punkt 2.1.) ses det også at den didaktiske musikkursus, lader til at *reorganisere sig* i overensstemmelse med overvejelser i det bredere samfundsmæssige væv. Indskrivelsen af individet i en subjektiverende eksaminatorik forekommer således fra og

med institutionaliseringen af musikvidenskaben som den egentlige *konstante* matrice for realiseringen af *skiftende* disciplinære målsætninger. I det omfang man historisk vil forholde sig til musikalitet, er man altså i ligeså høj grad henvist til at forholde sig til de historisk skiftende, profane måder, hvorpå man historisk har iagttaget og italesat det musikalske urene. Man ser ikke en kvalitativt fremadskridende forståelse af det umusikalske, men i højere grad nogle historisk skiftende måder hvorpå man har distanceret sig fra det. Dét der adskiller første halvdel af det 20. årh. fra anden halvdel af det 19. årh. er altså, den til videnskabsinstitutionaliseringen knyttede, opkomst af dette dobbelt blik som se-teknologi. Da det samtidig er dette blik der underligger nærværende definition af musikalitet, må dette objekt antages at være en historisk kategori, (jvf. overskridelsen af denne artikels musikalitetsdefinition i del 3, afsnit (d), punkt 3.1.). Med hensyn til vor nutidige situation i dag sammenlignet med første halvdel af det 20. årh. ser man altså en transformation af rationaliteten der historisk har omringet ideen om det musikalske urene. *Homo-Musicus* bliver på basis af de ovenstående iagttagelser konvergenspunkt for to overordnede strategier. I første halvdel af århundredet en negativ udrensning af "det andet" i en social sanering af musikalsk orden, hvor man i dag mere ser en formel tolerance i *praksis* implementere det disciplinære rent eksaminatorisk som symbolsk beherskelse. Man ser altså en markant nuanceforskel i de to *strategier* men en grundlæggende kontinuitet i det observernde *blik*. (a) Anden halvdel af det 19. årh., (b) første halvdel af det 20. årh. og (c) i dag, kendetegner altså tre led, der lader sig skelne fra hinanden³⁶¹ som aspekter af musikalitetens historie. Dermed ses det at artiklens problemfelt som helhed er gennemsyret af historicitet.³⁶²

1.5. *Regina scientiarum*

Den rene fornuft man i det 20. årh. har investeret i en videnskabeligt institutionaliseret viden om musik, har således til stadighed bekræftet sin egen skyggeside. Mellem denne vidensakkumulations sandhedsfordring og det under denne fordring ikke-indordnede, har man ikke indstiftet *dialogen* med dens besindelse på forståelse, men derimod *styrkeforholdet* som det kommer til udtryk i de eksaminatoriske beherskelsesritualer som har fundet anvendelse i bestræbelsen på at konsoliderer en gældende orden. Dette kunne tyde på at der eksisterer et symmetrisk og gensidigt afhængighedsforhold mellem det musikalske og det umusi-

kalske. Den herskende normorden trues af opløsning hvis den ikke kan støtte sig op af sin egen udgrænsede modsætning. Det er på basis af denne antagelse, at det bliver muligt at skrive en artikel om musikalitet ud fra diskussionen af grænsen der af denne orden sættes, for at afgrænse sig fra "det udelukkede". Begrebet om musikalitet er central for denne orden, da begrebet som vi har set er overlejret af et antal abstrakte oppositionspar, der integrerer musikvidenskabens *sociale* (dvs. bl.a. æstetiske, pædagogiske og eksaminatoriske) diskurs: (adfærdens) normalt/unormalt, (tonens) rent/urent, (bestemmelse af subjektiviteten ud fra) det homogene/heterogene, (dualismens) sjæl/krop, (det normativt) civiliserede/uregérlike. Disse dikotomier samler sig under kodificeringen af en symbolsk *orden/uorden*. En ordenskode der konsoliderer en specifik indskrift af musikalitet, fordi at dette begreb iscenesættes gennem disse abstrakte oppositionspar med den førstnævnte af dikotomierne som den ordensindstiftende. Det er i den musikalske ordens møde med kroppen at det bliver muligt at analysere bl.a. pædagogikken som beherskelsesdiskurs over den konflikt der historisk har udspillet sig mellem den ovennævnte ordens abstrakte modsætningspar. Musikalitetens funktionelle realitet består netop i at begrebet instrumentaliseres i *eksekveringen* af en opdeling der adskiller orden fra uorden. Med læsningen af Abrahamsen melder spørgsmålet sig, hvorvidt overgangen fra universitetsstudiet af musikken som led i det antikke *quadrivium* (refererende til den arkaiske græske frie mands dannelse udi de syv *artes liberales*) i det 16. og 17. årh. frem til vor moderne 20. årh.s musikvidenskab måske i ikke ringe grad er mærket af en transformation af etikken til en videnskabelig sanktioneret moral?³⁶³ En moral der som den fremgår af ovennævnte orden vel næppe er helt uden forbindelse til en oprindelig medicinsk bestemmelse af det unormale som usundt.

I det omfang almindelighed i dag bliver kriteriet for normalitet risikerer man afviklingen af høje og lave intensiteter til fordel for en *ordentlig* norm, en middelmådig valiumtilstand. Den etiske diskurs over det gode liv, og muligheden i dette for at opløse konflikter i synteser på et højere niveau, bliver væk til fordel for konserveringen af det musikalsk acceptable via *beherskelsen* af det musikalsk afvigende. Når det er en medicinsk indstiftet opposition mellem det normale og det patologiske der bl.a. overlejrer Abrahamsens diskurs som fortolkningsnøgle (jvf. note 165, 258, 264, 268, 276), problematiseres det musikalske dermed

i regi af den autoritative videnskabeligheds suveræne hvidkitlede ikon: lægen. Abrahamsen bliver musikalitetsdoktor.³⁶⁴ Når denne medicinske dikotomi indskrives i problematiseringen af det musikalske, udmøntes nu en objektiveret moral; musikalitet bliver instrumentaliserbar som normudøver. Dvs. at modsætningerne der udgør en musikalsk orden/-uorden nu til dels gennemspilles i en medicinsk indstiftet figuration der bestemmer afvigelse som sygelig (jvf. del 3, afsnit (c), punkt 1.3.). Med korledelsesdisciplinens *anatomiske* overvejelser, sangfagets *stemmefysiologiske*, og musikalitetens *patologiske* bliver musikvidenskaben i Abrahamsens æra knudepunkt for en viden der distribuerer normalisering. Installationen af Homo-Musicus, kredser altså om en principiel reference til den tidligste af videnskaberne om mennesket: "Så snart der udvikler sig et normsamfund bliver medicinen, som jo er videnskaben om det normale og det patologiske, til dronning i videnskaberne".³⁶⁵ Det er når en symbolsk orden appellerer til ansvarlighed overfor imaginære referenter som "traditionen", "næste generation", "musikalsk etikette", at ønskelig adfærd social set bliver *sund* adfærd. Det er når moralen vil en *beherskelse* af det umusikalske (det konfliktuelle), at den manglende ansvarlighed overfor en videnskabeligt kodificeret adfærd bliver asocial og dermed usund. Studiet af musikken i det 16. og 17. årh. var måske mere overlejret af en etik, hvor man fra og med første halvdel af det 20. årh. nu i stedet ser tilsynekomsten af en videnskabelig sanktioneret, nytteorienteret anstændighed. Denne indebar fra 1920'erne og frem et adfærdskodeks der på dette tidspunkt greb ind i en samtidig social hygiejnes rationelle imperativ om en principiel renhed. Også med hensyn til det musikalske peger den rene rationalisering af mennesket ud i irrationalisme. I det omfang at man med en videnskabelig installation af musikalitet i forhold til den enkelte musikalske erfaring gør det tilblivende til det værende, det heterogene til det samme, resulterer en sådan fiksering af det musikalske i en konformitet, i en identitetstvang der risikere at afsnøre muligheden for at genkende sig selv i nye typer musikalsk mening. D.v.s. man tenderer mod at refleksbestemme det musikalske ud fra nogle formelle kategorier (eks. hensigtsmæssighed, kropssprog, effektivitet, psykologisk profil) der i jagten på sandhed, i længden risikerer at blive problematiske for den musikalske erfaring. Når musikaliteten instrumentaliseres i en vilje til sandhed, er dette jo bundet til bemægtigelsen af en konstant fluktuerende musikalsk erfaring; en tilblivende bevægelse der nødvendigvis må observeres, re-

guleres og dechifrerer for at vi kan få vished for dennes karakter; for at vi kan slå fast hvad dette drejer sig om. Vi må kort sagt vide mere.³⁶⁶ Den formålsrationalitet der blindt vil nyttiggøre og derfor eksaminatorisk må tyde den enkeltes genkendelse af sig selv i musikken, i overensstemmelse med en procedure der reducerer erkendelse til genkendelse, må nødvendigvis erodere indefra. For det er jo i afstand til institutionaliserede skemaer for væren, at musikken sætter sig i bevægelse op og ud over det man kender og er fortrolig med. Det sandhedsbegreb som musikvidenskaben har forvaltet under skiftende metodiske og institutionelle konjunkturer bør således evalueres ud fra de effekter en sådan forvaltning afsætter i en social virkelighed.

1.6. *Exit*

Alt i alt tyder det således på at musikvidenskaben ikke kan sige sig fri for historisk at være gennemtrængt af – og indlejret i – den beherskelseteknologiske omkalfatring af det 20. årh.s moderne samfund, som har sat sig igennem med stadig mere gennemgribende rationaliserings- og disciplineringsprocedurer til følge.³⁶⁷ Musikalitet er altså ikke et naturalistisk, ubesmittet fænomen, men har tværtimod vist sig at være betinget af forskellige tilsyneladende fjerntliggende (hygiejniske³⁶⁸) problematiseringer i det sociale væv, ligesom begrebet ikke mindst har fundet institutionel anvendelse til *indløsning* af disse problematiseringer. Historisk specifikt, sociale ordningsformer har altså også sat sig igennem i musikvidenskabelig regi. Artiklen her har søgt at vise hvorledes musikvidenskaben i første halvdel af det 20. årh., med en musikalitet griber ind i overvejelser udenfor musikvidenskaben. Selvom det altså ikke er indeholdt i min analyse, tror jeg dog ikke man skal lede lang tid for *i dag* at finde symmetriske disciplineringsstyper i det sociale væv i forhold til analysen af korledelseseksaminationen, med den her påviste investering i den sociale interaktion af kategorier som krop, synlighed, iagttagelse og produktivitet. Jeg er således tilbøjelig til at finde det illusorisk, at musikvidenskaben på dette område skulle have gennemgået en principiel frigørelse siden første halvdel af det 20. årh.

Man kan foreløbig sige, at musikvidenskaben nok har en særegen mikroaktie, i den disciplinære tilordning af det som sociologien med Max Weber har navngivet som det vesterlandske, rationaliserede og produktive normal-menneske. Således hedder det hos J.E. Kristensen i "Foucaults Blik": vores: "... kollektive værdisystemer fungerer og effektueres

på et andet niveau, som ikke primært har med holdninger, tro eller overbevisning at gøre. De er mere anonymt på spil i netværket af institutioner, adfærdsteknologier og humanvidenskabelig ekspertise, der regulerer, sanktionerer og normerer vor adfærd ... kropsudfoldelse og ... mellemmenneskelige relationer”.³⁶⁹ Denne kendsgerning er der for så vidt ikke noget specielt i, da man her blot ser den musikvidenskabelige institution tage eksistensbetingelser og funktionsformer på sig, som principielt deles af et utal af andre institutioner i vort samfund. Det er her at musikalitet dukker op midt i det 20. årh.s videnskabelige kodificering af social adfærd, i og med at begrebet instrumentaliseres i afsnøringen af den etiske diskurs’ kritik af det pædagogisk tilpassede individ.³⁷⁰ Formålsrationalitet og nyttemoral indstifter jo det musikalske som *genkendeligt*, for derved bliver det håndterbart og dermed anvendeligt. Analysen af musikalitet kobler musikvidenskaben til hele den sociale diskurs, da analysen her støder ind i den konserverende produktion af det rette individ. Hvis det er en videnskabelig ekspertise der på forhånd kodificerer adfærden, og opførslen dermed tages ind under et pædagogisk sanktioneret kodeks som garant for nyttighed, da ophæves imidlertid udvekslingen mellem holdning og adfærd, mellem erkendelse og livspraksis. For hvorfor ukritisk forfalde til lydighed når man i stedet bare kan gøre befalingen til maksime for ens egen adfærd? For magten er acceptens karakter mindre vigtig end dens realitet.

Således kan man nu med tænkningen af *Homo-Musicus* som vidensfigur præcisere karakteren af denne undersøgelse som en skitse for det 20. årh.s kapitel i *genealogien over musikvidenskabens tilblivelse forstået som historien om musikalitetens fødsel og transformation som idé*. Denne musikalske tematisering af en særegen rationalitets historie bør besinde sig på analysen af en mindre spektakulær, institutionelt iscenesat *hverdaglig praksis mellem mennesker*. Begrundelsen for at inddrage Erik Abrahamson er jo også at han fremfor alt var en såre *praktisk* mand. Han personificerer i sin embedsperiode dansk musikvidenskabs praktiske rationalitet. Abrahamson forestod i *praksis* en gennemgribende reorganisering af det oprindelig historiske musikstudium, ligesom han i sin sangundervisning i *praksis* afprøvede abstrakt-didaktiske overvejelser. Det samme ser man med koreksaminationens praksis. Det er altså i musikvidenskabens praktiske rationalitet at forholdet mellem magt og viden klarest lader sig analysere.

1.7. *Det lange blik*

Musikvidenskabens fødsel havde officiel dansk 100-års jubilæum for fire år siden i 1996. Men da ikke alle begivenheder følger samme kalender, og videnskaben ikke stopper der hvor samfundet begynder, er spørgsmålet imidlertid om vi ikke var præcis 28 år for tidligt ude med den virak og festivitas. Musikvidenskaben som vi kender den i dag, er et væsentligt yngre projekt end det der i 1896 tog sin begyndelse med Angul Hammerichs offentlige, ikke-meriterende, musikhistoriske forelæsninger i universitetsregi. Ikke bare med hensyn til den overordnede musikvidenskabelige fagprofils grundlæggende tredeling i historisk, teoretisk og praktisk, men også af *navn* og af *gavn* må man på baggrund af det ovenstående stedfæste Erik Abrahamsens historisk nødvendige(!) omkalfatring af det musikvidenskabelige studium i 1924, som det år hvor musikvidenskaben påbegyndte en *afgørende, formel og stilvidenskabelig omstrukturering af sig selv i forhold til en ny samfundsmæssige figuration og videnskabelig funktionalitet*. Det historiske musikstudium der før Abrahamsen kendte indsigt og viden, opdager fra 1920erne og frem (på basis af et komplekst felt af institutionelle omrokeringer, videnskabelige problemstillinger og sociale legitimationsbehov) sin nødvendige fødselsret til sandheden, og vender sig med denne erkendelse mod det samfund det nu som musikvidenskab er en del af. *En hændelse tæt knyttet til opkomsten af begrebet om musikalitet som vi kender det i dag*. Nærværende analyse har vist sig at pege tilbage mod en række *socialt determinerede*, principielle musikinstitutionelle tildragelser og *didaktiske* overvejelser, der om ikke tog deres begyndelse, så i hvert fald i praksis satte sig igennem institutionelt præcis i midten af 1920erne. Dette som symmetrisk med nogle samtidige centrale hændelser i kunssystemet. Der ligger altså en central mulighedsbetingelse i det sociale rum, som musikvidenskaben på én gang indgriber i og udgår fra i forhold til installationen af en musikalitet. Der er her tale om en cirkelbevægelse hvor den åbne udveksling mellem det videnskabseksterne og -interne ikke lader sig endegyldigt fiksure.

Den daværende institutbestyrer på Musikvidenskabeligt Institut markerede præcist sit omfattende og detaljerede kendskab til nævnte "fødselsdagsproblematik" i sin tale til instituttets 100-års jubilæumsfest.³⁷¹ Situationen taget i betragtning konkluderes det dog pragmatisk: "... [at] instituttets 100 års jubilæum fejres med rette i april 1996 ...".³⁷²

De retrospektivt orienterede “fødseldagsgæster” der ønsker at besinde sig på forståelsen af musikvidenskaben ud fra tilblivelsen af dens videnskabsteoretiske grundlag som videnskab og dermed også musikvidenskabens historiske funktion i en bredere social sammenhæng, må imidlertid vente med at ønske hinanden tillykke. Vi må reservere 100-års hurra råbene til år 2024. Bevidstheden om musikvidenskaben herhjemme som en yngre størrelse end hidtil antaget, kan meget vel vise sig at være af central vigtighed for vore bestræbelser på at tænke ud over og dermed *ændre* de sociale og institutionelle betingelser, ud fra hvilke man (legitimeret af idealet om Homo-Musicus) historisk har iagttaget, tydet og ikke mindst sanktioneret det umusikalske. Det paradoksale er jo at musikvidenskaben – med disciplineringen af det uordentlige – gør sig selv til genstand for en kritisk revurdering, præcis gennem det den skubber *fra sig* af musikalsk virkelighed. Det er gennem en sådan genealogisk optik at der åbnes for at *musikaliteten* gentænkes i nye betydningsformer, frigjort fra en stigmatiseret fortid der samtidig gennemkrydser og efterlader ændret *musikvidenskabens* egen opfattelse af sin historicitet og funktion.

I *sprækkerne* nedenunder de historiske fremstillinger af vor musiklærdoms videnskabeliggørelse – fremstillinger³⁷³ der med brede strøg har skildret den kontinuérliche og brudløse udvikling af en vidensakkumulerende, selvberoende fornuft – i disse revner ser man sig henvist til knap så ideale alliancer i det empiriske materiale. Musikvidenskabens aktuelle relation til musicaliteten vidner således om en alliance hvis historie kun vanskeligt lader sig skrive under den udviklingsoptimistiske positions logik og enhedstænkning. Den musicalitet man traditionelt har forholdt sig til som en naturlig, lettere mystificeret, elysisk aura skylder m.a.o. mere end man skulle tro – ikke til musikvidenskaben *i sig selv* – men til de profane og socialt indlejrede alliancer mellem viden og magt der på én gang omkranser og genfinder sig selv indenfor denne unge videnskab.

Indholdsfortegnelse

Del I. Eksamination og korledelse.

- (a) Indledning.
- (b) Installationsbegrebet.
- (c) Musicalitet og ritus.

- (d) Musiklederen og de tre fag-grene.
- (e) Musikalitets-Installationen.
- (f) Øret, øjet og eksegesen.
- (g) Musikvidenskabens ubevidste?

Del II. Det musikalske menneske.

- (a) Indledning.
- (b) Eksamination og humanisme.
- (c) Fra repression til produktivitet.
- (d) Opløsning af centrum.
- (e) Frigørelsen af den kreative udfoldelse.
- (f) Korledelse og subjektivitet.
- (g) Subjektsyntese og historisk kontinuitet (ekskurs).
- (h) Takt og tone.

Del III. Didaktik, videnskab og renselse.

- (a) En generaliseret hygiejne.
 - 1.1. Renhed og ordentliggørelse.
 - 2.1. Eugenik – styrkelse af kvaliteten.
- (b) Den didaktiske musikdiskurs' funktion i socialhygiejnisk regi.
 - 1.1. Musikalsk ordentliggørelse.
 - 2.1. Et forspil.
 - 2.2. Moralens indtog.
 - 2.3. Den rene tone.
 - 2.4. Forurening af det sunde.
 - 3.1. Konsolidering af kvaliteten.
 - 4.1. Heterogeniteten i den diskursive formation.
- (c) Musikvidenskabens funktion.
 - 1.1. En epokes rationalitet.
 - 1.2. Historiske markeringer.
 - 1.3. Halslæggen og sangpædagogen.
 - 2.1. Interventionen.
 - 2.2. Arven.
 - 3.1. "Musicer og jeg skal sige dig hvem du er".
 - 3.2. Musikalitet, identitet og kontrol.
 - 3.3. Diskursen og den musikalske krop.
- (d) Homo-Musicus.
 - 1.1. Hypotesen.

- 2.1. Destabiliseringen af en musikalsk orden.
- 2.2. Det folkemusikalske arbejde.
- 3.1. Perspektiver.

Del IV. Konklusion.

- 1.1. Tre hændelser.
- 1.2. Krop og stemme.
- 1.3. Homo-Musicus og grænseerfaringen.
- 1.4. Fra udelukkelse til symbolsk beherskelse.
- 1.5. Regina Scientiarum.
- 1.6. Exit.
- 1.7. Det lange blik.

Summary

Foucault between musicality and musicology – outlines of a genealogy of Musical Man –

This article revolves around two casestudies displaced in time (in part the subject *singing* and partly the subject *chorus conductorship*) regarded as two concrete angles of incidence to the tradition of danish musicology in the 20th century, (danish musicology defined as research, teaching and education directed towards the synthesis of historical, theoretical and practical proficiency in music). In methodological reference to french philosopher Michel Foucault (1926-1984) the discussion of the presentday compulsory examination of chorus conductorship as part of the danish musicological education provides occasion for a retrospective evaluation of danish musicology in the period approximately 1925-1945 with the subject singing as starting point. By means of these two concrete points of condensation a conception of musicality is construed that cuts across and connects these two disciplines as singular parts of a danish musicological tradition of integrated musical practice.

With a historical account of the significant changes in the general structure of the musicological education mainly from 1924 onwards till 1938 (inspired from German “Musikwissenschaft”) the article argues, that this transformation is profoundly connected with the discussion of musicality as a subtext for the abovementioned musicological subjects. In this connexion the professor from 1926-1949 at the Department of

Music, University of Copenhagen, Abrahamsen (– the first professor ordinarius of musicology in Denmark – is accounted for as a central figure in this historical course. That is, the employment of this figure makes up a starting point that sets the stage for a broader, fundamental discussion not directed towards individual persons. In continuation of this it is shown how musicology has played an important part in (and been affected by) the overall danish pedagogical and didactic debate in the first half of the 20th century, in a way that compromises a traditional scientific trust of a self-contained rationality unaffected by social influence. With that, the musicological institution is regarded not as an autonomous unit but instead as co-operating with the historical currents of the society that encircles it. Thus an understanding of the function of musicology in a broader social context is encouraged.

The article maintains – partly in reference of the present day musicological examination in *chorus conductorship*, partly in reference of the historical discussion of the musicological subject *singing* – that all the time there has existed an unclarified relation between musicology (regarded as authority and educational practice) and musicality (regarded as a general implicit condition for the examination of musical behaviour (and the experience it contains)). It is thus advocated that musicology all along has been “shadow boxing” with a notion of musicality, that furthermore has been in proportion to a number of symbolic assets of social significance. Along with the institutionalization of a scientific study of music in Denmark around the beginning of the 20th century (after an original bloom by the University of Copenhagen in the 16th and 17th centuries) the article proposes – with methodological support by Foucault in the shape of *Surveiller et Punir*, (Paris: Gallimard 1975) and *La Volonté de Savoir*, (Paris: Gallimard 1976) – a definition of the concept of musicality, which locates an understanding of this notion (and its functional practice) in close association with the fact, that music in the 20th century has become an object of a science. It is discussed how one has – by institutionalizing a scientific knowledge about music – administered an idea of truth (as scientifically sanctioned expert knowledge). In this proces a notion of musicality has emerged as a condition for a pedagogical practice inside and outside the institution.

This discussion of musicology by means of the perspective of musicality concludes, in a philosophical endeavour to pin down a 20th century metaphor *Homo-Musicus*, as an ideal-image corresponding to a scientifically sanctioned normativity. The logic underlying this construction of *Homo-Musicus* unfolds not only in a firm relation to the proposed analysis of the intimate condition between musicality and musicology. In continuation of this, the perspective is further launched for a discussion of some central course of events in danish history of music in the first half of the 20th century. The scientific apparatus of musicality is in this perspective ascribed a regressive function, which intervenes at (what is described as) a precise moment in a crucial historical situation.

As the title of this article suggests, it is attempted to perform an initial outline of a *genealogy* (in the Foucauldian sense of the word) of a musicological rationality, which in the 20th century apparently has conceived of the idea of uncovering – behind and underneath an external reality – a fundamental musicality. Not only as a technical and examined category; but also as an instrument in the practical endeavour of musicology to carry through a pedagogical authority as institutionalized part of a scholarly study.

Noter

1. Michel Foucault *Power/Knowledge – selected interviews*, Harvester Press 1980, s. 132-133, (jeg fremhæver). Foucault citeres fra de skandinaviske og engelske oversættelser af hans tekster.
2. Michel Foucault *Nietzsche, Genealogien – Historien i Epistemologi*, Kbh. 1983, s. 89. (Dansk oversættelse af *Nietzsche, la généalogie, l'histoire* fra *Hommage à Jean Hyppolite*, PUF 1971).
3. Jvf. Michel Foucault *Power/Knowledge – selected interviews*, s. 194-198.
4. Se Michel Foucaults *Viljen til Viden – seksualitetens historie bd.1*, Det lille Forlag 1994, s. 112. (Dansk oversættelse af *La Volonté de Savoir*, Editions Gallimard 1976). Om *installations*-begrebet se også *Dansk Musik Tidsskrift* (fremover DMT), årg. 1986/87, s. 230.
5. Michel Foucault *Power/Knowledge*, s. 194.
6. *Ibid.*, s. 194-195.
7. Michel Foucault *Viljen til Viden*, s. 101, (jeg fremhæver). Idet at Foucault har udviklet sin analytiske metodologi indenfor genstandsområder der ligger musikken fjernt, er det klart at retorikken i Foucaults diskurs kan støde, når der i denne musikalske sammenhæng citeres fra hans værker. Jeg beder min læser om forståelse af dette, idet jeg håber at min fokus på det principielle i Foucaults indsigter kan opveje irritationen over kanterne i stilen, der som nævnt udspringer af et oprindelig anderledes genstandsområde.
8. *Ibid.*, s. 103, (jeg fremhæver).
9. Michel Foucault *Power/Knowledge*

- selected interviews*, s. 195, (Foucault fremhæver).
10. *Ibid.*, s. 196.
 11. Foucaults videretænkning og reformulering af Nietzsches genealogibegreb finder sted i artiklen *Nietzsche, Genealogien – Historien*.
 12. Lars-Henrik Schmidt, Jens Erik Kristensen, m.fl. *Foucaults Blik*, Århus 1985, s. 66.
 13. "We should try to grasp subjection (subjektivering, F.P.) in its material instance as a *constitution of subjects*". Foucault i *Power/Knowledge – selected interviews* s. 97, (jeg fremhæver). For en introduktion til Foucault i musikvidenskabelig regi se: Fredrik Pio, *Michel Foucault og den historiske musikvidenskab – Vidensarkæologi/Genealogi*, Musikvidenskabeligt Institut 1998, (upubliceret specialeafhandling).
 14. "Ved begivenhed må man forstå ... omvendingen af et styrkeforhold, en magts beslaglæggelse, en genoptagelse af sproget, der vender det mod dets brugere, et herredømme som svækkes, afspændes, forgiver sig selv, et andets maskerede ankomst". Foucault i *Nietzsche, Genealogien – Historien*, s. 95.
 15. *Ibid.*, s. 95, (jeg fremhæver).
 16. *Ibid.*, s. 92, (jeg fremhæver). Nærværende analyse kræver som nævnt en læsning af Foucault der er sensitiv overfor den anderledes kontekst han her tænkes ind i. En term som "vold" skal i denne sammenhæng selvsagt opfattes symbolsk i analysens forsøg på at forstå den taktiske massage af musikalske betydningsformer.
 17. Jørgens Podemann Sørensen *Skriftløse folks religioner*, Gads Forlag 1988, s. 18-20.
 18. Th. W. Adorno kommer i sin beskrivelse af Mahlers musik ind på et beslægtet aspekt af denne principielle dynamik ved det musikalske, der her træder frem i syntetiseringen af det komplementære forhold mellem "subjektivitet/objektivitet" og "innen/ausßen". Her finder det subjektive udtryk på paradoksalt vis sin mulighedsbetingelse i det musikalske materiales objektivitet. Adornos erfaring af Mahler tilsiger her tonen at formidles i syntesen af polariteter: "Mahlers Musik drückt nicht *Subjektivität* aus, sondern diese bezieht in ihr Stellung zur *Objektivität*. In seiner *Dur-Moll-Manier* konzentriert sich das Verhältnis zum Weltlauf; Fremdheit zu dem, was das Subjekt gewaltsam "abweist"; Sehnsucht danach, der nach der endlichen Versöhnung von *Innen* und *Außen*. Die starren polaren Momente sind in der *Musikalischen Erscheinung* vermittelt, und ihr Ineinander bewirkt den Ton". Mahler – *Eine musikalische physiognomik*, Suhrkamp Verlag 1960, s. 39, (jeg fremhæver).
 19. *Håndbog for nye Musikstuderende 1997*, red. Borgwardt, m.fl., s. 4, (jeg fremhæver). Fra tutorernes forord hedder det: "Denne håndbog er resultatet af intense overvejelser over, hvad lige netop du har brug for at vide i forbindelse med din studiestart på ... MI", s. 2, (tutorerne fremhæver).
 20. *Rusmappe 1990*, red. tutorerne, s. 5 (jeg fremhæver). Den kendsgerning at disse studiehandbøger fra år til år delvis gentager hinanden, bekræfter til dels den konsensus der kendetegner studiet.
 21. *Håndbog for nye Musikstuderende 1997*, s. 5.
 22. Den daværende institutbestyrer i forordet til *Musikvidenskabeligt Institut*, Københavns Universitet, 1987, aug. 1989, s. 5, (jeg fremhæver).
 23. Niels Krabbe *Tale ved instituttets 100-års jubilæumsfest i Universitetets festsal lørdag d. 26. April 1996 kl. 16 i Musik og Forskning*, årg. 1996/97, nr. 22, s. 18, (jeg fremhæver).
 24. *Håndbog for nye Musikstuderende 1997*, s. 5 (jeg fremhæver).

25. *Eksamensordning for Musikvidenskab 1992*, (revideret udg. af 1. sept. 1993), s. 44, (jeg fremhæver).
26. Morten Schuldt-Jensen *Punktkursus ...*, Musikvidenskabeligt Institut, april 1987, afsnit 6.2. ad. (4), (jeg fremhæver). Samme steds hedder det i afsnit 7.2. at direktionen: "... må forventes ... at indeholde et musikalsk udtryk".
27. *Ibid.*, afsnit 4.1.: "Instudering med Koret", (jeg fremhæver).
28. *Ibid.*, afsnit 1.1. (jeg fremhæver).
29. *Ibid.*, afsnit 1.2. (jeg fremhæver).
30. Vi så jo ovenfor at det musikalske materiales vej fra konception (indre) til udførelse (ydre) skære et tomrum mellem to komplementariteter. Der ved indoptages den vekslende bevægelse fra Genneps ritus, der altså bestyrker det rituelle moment der ligger i institutionens årligt gentagne handling.
31. Michel Foucault *Overvågning og Straf*, Gyldendal 1994, s. 173. (Norsk oversættelse af *Surveiller et Punir*, Editions Gallimard 1975).
32. "... eksamener og eksaminasjoner er noe av kjernen i de metoder som gjør individet til virkning av og gjenstand for både magt og viden", *ibid.*, s. 173.
33. Michel Foucault *Power/Knowledge – selected interviews*, s. 82, (jeg fremhæver).
34. *Ibid.*, s. 82, (jeg fremhæver).
35. Som led heri overskrider musikvidenskabens sig selv i en spredning af diskurser som: anmelderi i dagspressen, folkeoplysning, musikformidling, produktion af piecer og programmer, almen vidensformidling, "åbent universitet", produktion af fonogram cover-noter, foredrag, musikpædagogiske anvisninger, etc. Musikvidenskabens bliver dermed knudepunkt for en række mere eller mindre marginale diskurstyper (med mere eller mindre autoritative prætentioner), der udgår fra – eller cirkulerer i – periferien af institutionens domæne.
36. Jvf. Michel Foucault *Archaeology of Knowledge*, Pantheon 1972, s. 178-199, (engelsk oversættelse af *L'Archéologie du Savoir*, Editions Gallimard 1969).
37. Morten Schuldt-Jensen, *op. cit.*, afsnit 1.1.
38. Michel Foucault *Nietzsche, Genealogien – Historien*, s. 90.
39. Foucault spiller her på dobbeltheden i subjektbegrebet: "Der er to betydninger af ordet *subjekt*: underkastet andre via kontrol og afhængighed, og bundet til ens egen identitet via bevidsthed eller selv-viden. Begge betydninger antyder en magtform, som underkaster og gør til subjekt for". Foucault citeret fra J.E. Kristensens artikel *Mennesket mellem viden, magt og subjektivitet*, i *Grus*, nr. 22/23, årg. 1987, artiklens note 10. Den norske oversættelse af *Surveiller et Punir* læser med termen underkuelse hen over dette forhold.
40. Michel Foucault *Overvågning og Straf*, s. 271, (jeg fremhæver).
41. Det franske *assujettissement* betegner både subjektgørelse og underkastelse.
42. Michel Foucaults postskrift *The subject and power* i H. Dreyfus/P. Rabinows *Michel Foucault – beyond hermeneutics and structuralism*, Harvester Press 1982, s. 216, (jeg fremhæver).
43. Michel Foucault *Overvågning og Straf*, s. 173, (jeg fremhæver).
44. *Ibid.*, s. 127
45. Jvf. "øvelseshæfte", s. 1-10 appendix til Morten Schuldt-Jensen, *op.cit.*
46. *Ibid.*, afsnit 1.1. jvf. "... overbevisende kropslig understregning". En sådan understregning er uden tvivl korrekt. Men vore dages nuancerede kodificering af hænder og arme er ikke noget ahistorisk fænomen. Sammenligner man kompendiets slagskemaoversigt (*ibid.*, punkt 7.4.)

- med Hans Mikkelsen Ravns skildring af direktionspraksis anno 1646 i *Heptachordum Danicum*, Gads Forlag 1977, bd.II, s. 113, (kommentarer og kildestudier v/ Bengt Johnsson), er forskellen markant: "Adskillige gange omtales brug af stok, der ofte kunne afstedkomme larm, når denne blev stødt i gulvet" og Johnsson citerer Ravn: "Thi man bør ikke bringe larm og forvirring med stokken, idet at nogle kantorer tror, at stokken næsten skal gå i stykker, før de føler sig sikker på at have slået takten". Dette antyder altså at man idag ser en væsentlig mere plastisk og *formaliseret* omgang med musikken.
47. Morten Schuldt-Jensen, *op. cit.*, afsnit 1.1., (jeg fremhæver).
 48. Michel Foucault *Viljen til Viden*, s. 157.
 49. Morten Schuldt-Jensen, *op. cit.*, afsnit 1.1.
 50. Michel Foucault *Viljen til Viden*, s. 143, (jeg fremhæver).
 51. Jvf. "øvelsesshæfte", s. 1-10 appendix til Morten Schuldt-Jensen, *op. cit.*
 52. Michel Foucault *Overvågning og Straf*, s. 167.
 53. Jvf. Michel Foucault i *Power/Knowledge – selected interviews*, s. 131.
 54. Jvf. Michel Foucault i *Overvågning og Straf*, s. 127-128.
 55. Michel Foucault *Viljen til Viden*, s. 92, (jeg fremhæver).
 56. *Ibid.*, s. 100.
 57. *Ibid.*, s. 92.
 58. Ville den historiske materialisme opfatte musikalitet som en naturalistisk størrelse der har lidt under en kommerciel repression? Vi ved det ikke. Med nærværende problematisering af musikalitet i en optik der betoner begrebets *tilblivelse* som *produkt* af en historisk interferens mellem sandhedens magt og magtens sandhed, er der imidlertid tale om et perspektiv der anfægter marxismens undertrykkende magtbegreb (og dermed "klassen" som overdeterminerende faktor).
 59. Michel Foucault *Viljen til Viden*, s. 102.
 60. *Ibid.*, s. 75 (jeg fremhæver).
 61. Michel Foucault *Overvågning og Straf*, s. 270.
 62. Michel Foucault *Viljen til Viden*, s. 161.
 63. Michel Foucault *Overvågning og Straf*, s. 28, (jeg fremhæver).
 64. Såfremt en tilladelse kunne opnås, til at anvende de videooptagelser der eksisterer af undervisningsforløb, ville man stå med et spændende kildemateriale.
 65. Michel Foucault, *Overvågning og Straf*, s. 31, (jeg fremhæver).
 66. I J.E. Kristensen og L.-H. Schmidt, *op. cit.*, s. 18 hedder det: "Oplysningen ville skaffe lys – fornuften blev et menneskeligt lys, som synliggør: *at søge sandheden er at gøre synlig*", (jeg fremhæver). Ligeledes i J.E. Kristensen og L.-H. Schmidts *Lys, luft og renlighed*, Akademisk Forlag 1986, s. 184-85 anføres det om det 20. årh.: "Det drejer sig om det synlige, og det gælder om at lade synet komme til overalt. Det er ikke lysets kamp mod mørket som i rationalismen, det er ikke åndens kamp mod fordomme, forstoppelse og metafysik etc. *men en bestemt se-teknologi, som tillader at gøre det tilsyneladende usynlige tilgængelig for synet*", (jeg fremhæver; jvf. Foucault 1963, forordet).
 67. *Eksamensordning for Musikvidenskab – bachelor og overbygningsuddannelsen. Revideret udgave af august 1995*, Stk. 13.2.3., s. 46.
 68. Louis Althusser *Filosofi, Ideologi og Videnskab – en introduktion*, Bibliotek Rhodos 1980, s. 59.
 69. Se Lars-Henrik Schmidts forord i *Epistemologi*, s. 9-19.
 70. Michel Foucault *Viljen til Viden*, s. 107.

71. I dets traditionelle marxistiske kontekst (som eks. hos Althusser, *op. cit.*, s. 134-136) implicerer begrebet en streng skelnen mellem ren viden-skab, og ideologisk vildfarelse. Det er denne demarkationslinies suve-rænitet, der for Foucault fremstår mere og mere tvivlsom (jvf. *Power/-Knowledge – selected interviews*, s. 118).
72. Foucaults artikel *Lyset som faller in fra siden* i *Ballade*, nr. 2/3, 1985, s. 27, (jeg fremhæver).
73. Jvf. artiklens del 2, afsnit (g).
74. Michel Foucault *The subject and power* i *Michel Foucault – beyond hermeneutics and structuralism* s. 222, (jeg fremhæver).
75. Michel Foucault *The Order of Things*, Random House 1970, s. 342. (Engelsk oversættelse af *Les Mots et les Choses*, Editions Gallimard 1966).
76. *Ibid.*, kap. 9,10.
77. Michel Foucault *Overvågning og Straf*, s. 167.
78. Jvf. Foucault om "ritualet" i *The Discourse on Language* i *The Archaeology of Knowledge*, s. 225.
79. Jvf. del 1, afsnit (e). Symptomatisk for de affiniteter man på *visse* områder kan iagttage mellem Foucault og Adornos tænkning, skal det nævnes at det samfundsmæssige individs en-hed hos Adorno sættes under pres, i en optik der er beslægtet med det tankegods fra Foucault, som er præ-senteret i forbindelse med musikali-tetsbegrebet: "Wenn vordem Bürger den Zwang als Gewissenspflicht sich selbst und den Arbeitern introjiziert hatten, so wurde inzwischen *der ganze Mensch zum Subjekt-Objekt der Repression*". *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*, Fischer Ver-lag 1969, s. 213, (jeg fremhæver). Magten er dog i modsætning til Fou-cault her noget der ensidigt under-trykker. Et væsentligt forbehold må altså tages for denne parallel til Fou-cault, da Adorno her skriver i skarp opposition til en fremmedgørende og industrialiseret massekultur. En videre redegørelse for lighederne og ikke mindst forskellene mellem disse to tænkere ville dog være god at få forstand af, da den symbolske kapi-tal Adorno er tilskrevet i musikregi, kunne medvirke til at åbne for nogle af de musikhistoriske implikationer af Foucaults arbejde.
80. Af den samlede MI-studentermasse der påbegyndte forberedelsen til kor-ledeleseseksaminationen på overbyg-ningsuddannelsen i foråret 1998 be-står 24%. Af de eksamenstilmeldte består 39%. Af de reelt eksaminerede kandidater består 50%. (Kilde: stati-stik udarbejdet af underviser til stu-dienævnet på Musikvidenskabeligt Institut, Kbh. i brev af 03.07.98).
81. Michel Foucault *Overvågning og Straf*, s. 262.
82. *Ibid.*, s. 161.
83. *Ibid.*, s. 161, (jeg fremhæver).
84. Michel Foucault *Viljen til Viden*, s. 98.
85. Michel Foucault *Overvågning og Straf*, s. 216. På den måde søger Foucault at se enkeltinstitutioner og enkelt-hændelser som "koncentrater" af bredere sociale tendenser.
86. *Ibid.*, s. 169.
87. Som interessant kuriosum anføres det af musikvidenskabelig professor Abrahamsen om den statsprøvede musikpædagogeksamen: "Man kan diskutere om denne Eksamen ... har fået sin endelige Form, eller om den kan forbedres. Personlig synes jeg, at fag som f. Eks. Anatomi og Armens og Haandens Fysiologi ... ville være af det gode". *Hvem er Musikalsk?*, Kbh. 1943, s. 63.
88. Michel Foucault *Overvågning og Straf*, s. 28-29.
89. Michel Foucault *Viljen til Viden*, s. 111-112.
90. Per Aage Brandt *Den talende Krop*, (smudsomslaget).

91. Undervisningsministeriets: *Bekendtgørelse om humanistiske uddannelser på universiteterne af 15. Marts 1995*, kap. 2, §8.
92. Michel Foucault *Overvågning og Straf*, s. 175. De af mig indskudte parenteser skyldes ikke så meget det norske sprogs forskelligartethed fra det danske som en til tider desværre vildledende norsk oversættelse af *Surveiller et Punir*.
93. Se Poul Nielsen *Musik og Materialisme*, Borgen 1978, (s. 231-233).
94. "... enhver får som status sin egen individualitet, og ... er status-messig bundet til de egenskaper, mål, afvik og "karakterer" som karakteriserer ham og, *under enhver omstændighed, gør ham til et "kasus"...*", Michel Foucault *Overvågning og Straf*, s. 173, (jeg fremhæver).
95. Sverre Raffnøe *Filosofisk Æstetik*, Kbh. 1996, del 4, s. 252, (jeg fremhæver).
96. Artiklens del 1, afsnit (c).
97. Jvf. denne artikels del 1, afsnit (b), note 7 og 8.
98. Michel Foucault *The Archaeology of Knowledge*, s. 12.
99. Renaissance "– især som denne manifesterede sig gennem humanismen – har fundet [sit] mest direkte udtryk i musikken", hedder det i Povl Hamburgers *Musikkens Historie*, (Kbh. 1961, 3. udg., bd. 1, s. 57). Et værk der (som gammelt musikvidenskabeligt eksamenspensum) i alt væsentligt besinder sig på Guido Adlers *Methode der Musikgeschichte*. Med Hamburger finder læsningen af kunstmusikkens storhed – som givet i den livgivende symbiose mellem musik og metafysik – på disse gulne sider, sit vel nok formfuldendte udtryk. Om problematikken omkring tradition/innovation hos Mahler hedder det: "Overalt hvor Mahler bøjer sig hen, finder han kun det allerede forbrugte, det forlængst ud-
- tømte. Mahlers skaben er et eneste titanisk forsøg paa at stable Pelion paa Ossa, men hans bjerge er kun bjerge af slakker, og hans egen aandelige kraft var for svag til paa ny at bringe disse slagter i glød og smelte dem sammen i den store helhed, til det fuldbaarne mesterværk, som står gennem tiderne", (*ibid.*, Kbh. 1936/37, 1. udg., bd. 2, s. 122, jeg fremhæver). For sen-romantikeren Mahler: "... er tonerne et middel, hvormed han i første række søger at udtrykke sig selv ... – vel og mærke – hæmningsløst, saa dybt til bunds, som overhovedet muligt", (*ibid.*, 1. udg., bd. 2, s. 50, Hamburger fremhæver). Men "menneskets indre" (sjæl, bevidsthed, individualitet) som katalysator for den kompositoriske manifestation af "ånd" er ikke blot periode-specifikke fænomener for Renaissance og Romantikken: "Der gives efter Bach ingen fuga, ingen suite, ingen kantate, ingen passion. Formerne er ganske vist blevet staaende ... men aanden som alene skænker liv, *bor ikke mere deri*", (*ibid.*, 1. udg., bd. 1, s. 171, jeg fremhæver) hedder det. Denne skoles organismemetaforer i beskrivelsen af stilens opblomstring, modning og afsvækkelse har også netop den organiske flora som referenceramme.
100. "Beethovens humanitetsbudskab" – siger den i 1970'erne centrale musiksociolog Poul Nielsen i *Musik og Materialisme* – "må forstås på baggrund af specifikke modsigelser i borgerlig humanitet"; samt "*denne modsigelse kommer til udtryk i musikken selv*", (Nielsen, *op. cit.*, s. 233, jeg fremhæver). Med "... humanitetens uadskillelige følgesvende: det sociale og følelsen ("det medmenneskelige") ...", (*ibid.*, s. 232), formidles altså et humanitetsbudskab: "*Kort sagt: det drejede sig for Beethoven om at ... gøre den absolutte, rene*

musik, til et slående budskab: på én gang personligt/subjektivt og alment/universelt – og dermed (måske) *at forkynde revolutionens budskab på et "højere" plan ...*", (*ibid.*, s. 224, jeg fremhæver). Nielsens eksegese af Beethovens intention glider her umærkeligt sammen med Nielsens egen klassekamps bestræbelse. Bemærk glidningen fra datidsform til nutidsform i denne passage (om det borgerlige samfund): "Dette forudsatte en forestilling om, at alle er lige. Denne forestilling er ideen om *humanitet*, "det indiskutabelt fællesmenneskelige"...", (*ibid.*, s. 234, jeg fremhæver). Selvom Nielsen selv er ophavsmand til den skarpeste og hårdeste udlevering af hulheden i borgerlige ideer om autonomi og frihed, er det som om der alligevel hersker en tavs enighed. Beethoven-symfonien må således opfattes: "... som et historisk dokument i omfattende mening: som et *budskab fra én historisk situation til en anden ...*", (*ibid.*, s. 202, jeg fremhæver). Nielsen er her på vej ud i et *alment* og *overhistorisk* humanitetsbudskab (selv om han andetsteds [*ibid.*, s. 233] dog tager forbehold), som den *dybde*-mening der i *virkeligheden* bor bag det konkrete musik-"udsagn". Denne overgribende konsensus fornemmes også når Nielsen andetsteds siger om: "... den Beethovenske humanitet: dens ord synes uigenkaldeligt udhulede – men ser vi bort fra ordene, må vi indrømme at *musikken bærer deres indhold videre*, at vi bag om al skepsis har en modtagelighed for den drøm, ordene var et udtryk for", (Nielsen, *Hjerte og Hjerne i Musikken*, Borgen 1980, s. 14, jeg fremhæver). Den historiske materialismes loyalitet overfor Karl Marx er således klar når Foucault i forordet til *Archaeology of Knowledge*, s. 13 konstaterer hvorledes: "One is led ... to anthro-

pologize Marx, to make of him a historian of totalities, and to *rediscover in him the message of humanism*".

101. Jvf. Poul Nielsen *Musik og Materialisme*, s. 120, 134-135.
102. Michel Foucault *The Archaeology of Knowledge*, s. 14, (jeg fremhæver).
103. *Ibid.*, s. 13, (jeg fremhæver).
104. Richard Wagner *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) i Oliver Strunk *Source readings in Music History*, Faber and Faber 1952, bd. 5, s. 138, (jeg fremhæver).
105. Frantz Liszt *Berlioz and his "Harold" Symphony* (1855), *ibid.*, s. 114, (jeg fremhæver).
106. E.T.A. Hoffmann *Beethovens Instrumental Music* (1813), *ibid.*, s. 37, (jeg fremhæver).
107. A.E.M. Grétry *Memoirs* (1797) *ibid.*, bd. 4, s. 151, (jeg fremhæver).
108. Michel Foucault *Language, Counter-Memory, Practice – selected essays and interviews*, Cornell 1977, s. 221-222.
109. At musikstudiet i anden halvdel af det 19. årh. (i dansk regi med navne som C. Thrane, V.C. Ravn, S.A.E. Hagen og fremfor alt A. Hammerich) kommer til syne som en *historisk* disciplin, er vel også præget af en tradition der utvivlsomt rækker tilbage netop til *renaissancehumanismens* historiske studier af antikken. Institutionaliseringen af musikvidenskaben afspejler således det klassiske humanioras opdrag om foreningen af *videnskaben* med *smagen*, når den tidlige musikvidenskab grundlæggende baserer sig på en viden af historisk karakter. Triaden: musik, menneske og historie er indenfor en sådan åndsvidenskabelig dannelses tradition følgelig markant værdisat.
110. Helt tilbage til A.P. Bergreen hedder det at: "... Folkesange[n] har noget Følelsen saa berigende og udvidende at Humaniteten fremmes...", (forordet til *Danske Folke-Sange og Melodier*, kbh. 1896, jeg fremhæver).

111. Jvf. den rationaliserede adfærd i *Eksamensordning for musikvidenskab, 1992-ordning* hvori det anføres at: "Eksaminanden skal kunne disponere prøveforløbet *hensigtsmæssigt*", (punkt 13.2.3. musikledelse), (jeg fremhæver).
112. Filologen Nietzsche berører i *Die Geburt Der Tragödie Aus Dem Geiste Der Musik*, Reclam 1966, s. 79 en "æstetisk Sokratisme" der netop lyder: "... *alles muss verständig sein, um schön zu sein*"; als Parallelsatz zu dem sokratischen "*nur der Wissende ist tugendhaft*" ...".
113. I forbindelse med koropvarmning betones i Morten Schuldt-Jensen, *op. cit.*; "... disciplinering og opbygning af gruppefølelse", punkt 6.1.
114. Chr. Geislers *Nogle Betragtninger over Børne og Skolesang*, Kbh. 1932, s. 17: "... det musikalsk-æstetiske Moment (virker, F.P.) som moralsk opdragende Middel".
115. L.-H. Schmidt/J.E. Kristensen genealogi *Lys, Luft og Renlighed*, s. 122.
116. Undtaget to studier af antikken holder alle Foucaults analyser sig indenfor en historisk ramme afstukket af perioden fra det 16. årh. frem til ca. midten af det 19. årh.
117. Der er konkret tale om (1) en anti-septisk strategi (s. 76-80), (2) en styrkelse af det sunde legeme (s. 80-83), (3) immunologiens vaccinationspraksis (s. 83-85), (4) den fysiske parcellering af orden (s. 85-87). Jvf. L.-H. Schmidt og J. E. Kristensen *Lys, Luft og Renlighed*, kap. 4.
118. *Ibid.*, s. 8, (jeg fremhæver).
119. Mary Douglas *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London 1966, henviset *ibid.*, s. 15.
120. L.-H. Schmidt/J.E. Kristensen *Lys, Luft og Renlighed*, s. 15, (jeg fremhæver).
121. *Ibid.*, s. 69, (jeg fremhæver).
122. *Ibid.*, s. 87, (jeg fremhæver).
123. *Ibid.*, s. 88, (jeg fremhæver).
124. *Ibid.*, s. 88, (jeg fremhæver).
125. *Ibid.*, s. 72.
126. *Ibid.*, s. 75.
127. *Ibid.*, s. 82, (jeg fremhæver).
128. Professor Dr. Eugen Fischer. *Schlussansprache i Bevölkerungsfragen*. Foredrag i Berlin 26.8-1.9. 1935. Citeret *ibid.*, s. 90.
129. L.-H. Schmidt og J.E. Kristensen *Lys, Luft og Renlighed*, (Prof. Fischer), *ibid.*, s. 88.
130. Theodor Geiger *Samfund og Arvelighed*, Kbh. 1935, s. 27. Citeret *ibid.*, s. 91.
131. Francis Galton *Essays on Eugenics*, London 1909. Citeret *ibid.*, s. 100, (jeg fremhæver).
132. Hermann Lundborg i *Bevölkerungsfragen*, München 1936. Citeret *ibid.*, s. 111.
133. *Ibid.*, s. 110, (jeg fremhæver).
134. Professor Dr. Eugen Fischer *Schlussansprache i Bevölkerungsfragen*. Citeret *ibid.*, s. 111, (jeg fremhæver).
135. Michel Foucault *Power/Knowledge*, s. 83, (Foucault fremhæver).
136. Michel Foucault *Viljen til Viden*, s. 98.
137. Albert Meyer *Vejledning for Syngende*, Kbh. 1877, s. 19 og 21, (jeg fremhæver).
138. *Ibid.*, s. 16.
139. Isabel Howitz *Lidt om Sangstudium* Kbh. 1895, s. 4.
140. Johan Bartholdy Tonernes *Naturlære*, Kbh. 1892, s. 2, (jeg fremhæver).
141. Thomas Laub *Vor Musikundervisning og den musikalske dannelse*, C.A. Reitzels Forlag 1884, s. 5.
142. *Ibid.*, s. 9, (jeg fremhæver).
143. *Ibid.*, s. 12, (jeg fremhæver).
144. Gustav Schilling *Om Nødvendigheden i at nyde Undervisning i Musik – Efter indledning til Dr. Gustav Schillings "Musikalische Didactik"* i *Tidskrift for Musik*, 1857, nr. 3, s. 1-2, (orig. kursiv).
145. H.N. Gaardman *Sangpædagogik V*, Horsens 1944, s. 11, (jeg fremhæver).

146. H.N. Gaardman *Sangpædagogik 1-3*, Horsens 1941, afsnit II, s. 11.
147. *Ibid.*, afsnit II, s. 1-2, (jeg fremhæver).
148. *Ibid.*, afsnit II, s. 11-12. Her ser man også en udnyttelse af "rummet" og "synligheden" ligesom i korledelseseksaminationen, (jvf. artiklens del 2, afsnit c).
149. "De smaa Kroppe strammede sig helt militærisk op. Det gjaldt om at gøre et godt indtryk. 42 par stive Øjne fulgte spændt min Indmarch". Viggo Bitsch om sin lærergerning i kronikken *Musikanlæg og Musikmuligheder før og nu*, i *Århus Stiftstidende*, 28. marts, 1943.
150. H.N. Gaardman, *Sangpædagogik 1-3*, afsnit II, s. 11.
151. Jvf. J.E. Kristensen om Foucault i *Mennesket mellem viden, magt og subjektivitet i Grus*, nr. 22/23, årg. 1987. Se også L.-H. Schmidt/J.E. Kristensens *Lys, Luft og Renlighed*, s. 17. Th. W. Adorno er inde på samme principielle problematik i *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*, s. 240.
152. Gunnar Heerup *Blanke Meninger – om musiklivets fremgang i DMT*, årg. 1931, s. 65-66, (jeg fremhæver).
153. Sigmund Freud *Die Traumdeutung*, Verlagsanstalt 1900, er det tidligste større værk fra den forfatter Michel Foucault kalder "vor epokes mest berømte øre". Se også Foucault *Power/Knowledge*, s. 120.
154. Se den danske udg. *Drømmetydning*, Hans Reitzels Forlag 1965, s. 355-356, for barndommens status.
155. Se Niels Schiørrings gennemgang af universitetsmusikstudiet *Københavns Universitet 1479-1979 Musik*, bd XI, s. 384-386, for en placering af Egil og Viggo Forchhammer. Jvf. *XIV Musik – studiehåndbog for det filosofiske fakultet*, Kbh. 1968, s. 6, punkt (3) er E. Forchhammers tekster eksamenspensum i tale og sang.
156. "Fonasteni" defineres af nudansk ordbog som: stemmesvækkelse ved misbrug af stemmen.
157. Dr. Phil. Egil Forchhammers artikel *Fonasteni – bidrag til en nyorientering i Nordisk Tidsskrift for Tale og Stemme*, nr. 4/5, 9. Årg., 1945, s. 23-24, (jeg fremhæver).
158. Egil Forchhammer i *Noter til forelæsninger over Tale og Sangteori*, Kbh. Universitet 1964, s. 37, (jeg fremhæver).
159. Et "lektorat" betegnede i 1930'erne en ikke-forskningsforpligtet, løser (u.a.-lignende) tilknytning til instituttet end den ansættelsesform som et lektorat betegner i dag.
160. *Årbog for Københavns Universitet* (fremover ÅKU), årg. 1929-30, s. 105.
161. Sigrid Rasmussens *Skolesang – en arbejdsbog*, Einar Harcks Forlag 1937, s. 12-13, (jeg fremhæver).
162. Egil Forchhammer *Fonasteni – bidrag til en nyorientering*, s. 26, (jeg fremhæver).
163. Jvf. Curt Sachs *Wellsprings of Music*, Den Haag 1962, s. 134: "The question of sufficient and insufficient skill and our complicated gamut of aesthetical values can not apply where a predominant part of music is meant to be powerfull in a social, magic or religious sense ...". Citeret fra Estrid Anker Olsens specialeafhandling *Musikalitetsbegrebet*, Musikvidenskabeligt Institut, Kbh. 1978, s. 30.
164. Egil Forchhammer *Fonasteni – bidrag til en nyorientering*, s. 24, (jeg fremhæver).
165. Erik Abrahamsen *Hvem er Musikalsk?*, op. cit., s. 18, (jeg fremhæver).
166. Der henvises i citatet til de to psykologer Sigmund Freud og Alfred Adler.
167. H.N. Gaardmand *Sangpædagogik 1-3*, afsnit I, s. 9, (jeg fremhæver).
168. Sigrid Rasmussen, op. cit., s. 12, (jeg fremhæver).

169. H.N. Gaardmand *Sangpædagogik* 1-3, afsnit I, s. 8, (jeg fremhæver).
170. Erik Abrahamsen, *op. cit.*, s. 58, (jeg fremhæver).
171. Astrid Gøssel *Musikpædagogiske Betragtninger* i DMT, årg. 1931, s. 40, (jeg fremhæver).
172. Jvf. Chr. Geislers term "det videnskabeligt pædagogiske", *op. cit.*, s. 17. Her bør man selvsagt holde pædagogikken som videnskabelig disciplin ud fra den pædagogiske formidling af en videnskabelig autoritet.
173. Agnete Zacharias (den senere undervisningsassistent i sang på universitetet) *Stemmedannelse og Korsang*, Poul Branners Forlag 1934, s. 5-6, (jeg fremhæver).
174. Richardt Gandrups *Skolen og den folkelige sang* i DMT, årg. 1939, s. 41, (jeg fremhæver).
175. S. J. Bang *Lidt om sangundervisningen i mellemskolen og gymnaset i Vår Ungdom*", årg. 1928, s. 73. Citeret fra Peder Kaj Pedersens *Den teoretiske debat om musikliv og muskopdragelse og debatten om skolefaget sang i 30'ernes Danmark*, Musikvidenskabeligt Institut, Kbh. 1976, s. 67.
176. Sigrud Rasmussen, *op. cit.*, s. 13.
177. *Ibid.*, s. 13-14, (jeg fremhæver).
178. *Ibid.*, s. 14, (jeg fremhæver).
179. *Plan for Sangundervisningen i Københavns Kommuneskoler*, Direktionen for Borger- og Almueskolevæsenet. København, Maj 1923, s. 1, (jeg fremhæver).
180. Erik Abrahamsen *Musik og Samfund*, Forlaget Fremad 1941, s. 197-198.
181. *Ibid.*, s. 199, (jeg fremhæver).
182. Chr. Geisler, *op. cit.*, s. 17.
183. Arthur Arnholtz (den senere undervisningsassistent i sang ved universitetet) *Om vor tids skolegang i Vår Ungdom* årg. 1932/33, s. 13, (jeg fremhæver). Citeret fra P.K.Pedersen, *op. cit.*, s. 60.
184. *Ibid.*, s. 15, (jeg fremhæver).
185. Poul Fledelius *Musikopdragelsen og skolerne* i DMT, årg.1950, s. 220, (jeg fremhæver).
186. Erik Abrahamsen *Musik og Samfund*, s. 201, (jeg fremhæver).
187. C.M. Savery i artiklen *Folkemusikalsk Arbejde i Borup Højskole*, nr. 5, s. 41, (jeg fremhæver). Citeret fra P.K.Pedersen, *op. cit.*, s. 101.
188. *MI-avisen*, 5.årg., nr. 14, s. 12, (jeg fremhæver).
189. Arthur Arnholtz, *op. cit.*, s. 14-15, (jeg fremhæver).
190. Erik Abrahamsens kronik *Fylland i Sang* i "Aalborg Stiftstidende", 3. Marts, 1945. Citeret fra Abrahamson *Strejftog i Musikken*, Berl. Forlag 1950, s. 40, (Abrahamsen kursiverer, jeg understreger).
191. Chr. Geisler, *op. cit.*, s. 3.
192. Finn Høffding *Om Musik og Opdragelse* i DMT, årg. 1931, s. 182.
193. Erik Abrahamsen *Hvem er Musikalsk?*, s. 19.
194. Michel Foucault *Power/Knowledge – selected interviews*, s. 120. Det borger-skab fra det 19. årh. der omtales her, bevarer sin relevans da borgeren som prototype næppe kan siges at være afviklet i det 20. årh.
195. Således læser man i 1903 i Sigmund Freuds casestudie *Schreber – Psykoanalytiske bemærkninger...*, Hans Reitzels Forlag 1990, s. 72, (Freud kursiverer): "... I drømmen og i neurosen genfinder vi *barnet* med alle ejendommelighederne i dets tænke-måde og dets affektliv. Vi vil supplere: og også det *vilde*, det *primitive* menneske, således som det viser sig for os i arkæologien og etnologien". Se også Lars-Henrik Schmidt *Stat og Magt*, Aalborg Universitetsforlag, 1981, s. 216.
196. Astrid Gøssel, *op. cit.*, i DMT, årg. 1931, s. 38, (jeg fremhæver).
197. Finn Høffding, *op. cit.*, i DMT, årg. 1931, s. 181, (jeg fremhæver).
198. Astrid Gøssel, *op. cit.*, i DMT, årg. 1931, s. 38, (jeg fremhæver).

199. Richardt Gandrup *Skolen og den folkelige sang*, i DMT, årg. 1939, s. 32, (jeg fremhæver).
200. Jvf. (den senere direktør for det Kgl. Musikkonservatorium) Rudolph Simonsen i *Musikkultur*, årg. 1927, s. 44: "... hos Beethoven danner personlighed og værk i særlig grad en Enhed, og det er ikke blot den store Kunstner, men ogsaa det store Menneske, vi bør se op til i Beundring og Ærefrygt", (jeg fremhæver). Citeret fra P.K. Pedersen, *op. cit.*, s. 14.
201. O. Lundbye *Om Undervisningsmusik for Børn* i DMT, årg. 1930, s. 85, (jeg fremhæver).
202. H.N. Gaardmand *Sangpædagogik 1-3*, afsnit I, s. 8, (jeg fremhæver).
203. Fra forordet til H.N. Gaardmands *Sangpædagogik 1-3*.
204. Michel Foucault *Viljen til Viden*, s. 124.
205. *Ibid.*, s. 125, (jeg fremhæver).
206. C.M. Savery i piecen *Hvorfor gruppesang og spil?* fra 1936, s. 9. Cit. fra P.K. Pedersen, *op. cit.*, s. 101.
207. Fra forordet i H.N. Gaardmands *Sangpædagogik 1-3*, (jeg fremhæver).
208. *Ibid.*, afsnit II, s. 12, (jeg fremhæver).
209. Erik Abrahamsen "Hvem er Musikalsk", s. 144.
210. *Ibid.*, s. 154.
211. Michel Foucault *Viljen til Viden*, s. 51.
212. *Ibid.*, s. 110, (Foucault fremhæver).
213. H.N. Gaardmand *Sangpædagogik V*, s. 4, (jeg fremhæver).
214. Poul Fledelius *Musikopdragelsen og skolerne* i DMT, årg. 1950, s. 220, (jeg fremhæver).
215. Richardt Gandrup, *op. cit.*, i DMT, årg. 1939, s. 34, (jeg fremhæver).
216. H.N. Gaardmands *Sangpædagogik V*, 1944, s. 3-4, (jeg fremhæver).
217. R. Simonsen i *Musikkultur* årg. 1927, s. 52, (jeg fremhæver). Citeret fra P.K. Pedersen, *op. cit.*, s. 14.
218. Erik Abrahamsens kronik *Hvorfor har Jylland ingen stor Komponist?* i "Aalborg Stiftstidende", d. 9. april, 1945. Citeret fra Abrahamsen *Strejftog i Musikken*, s. 95-96, (jeg fremhæver).
219. Finn Høffding i *Vor ungdom*, årg. 1931-32, s. 457. Citeret fra P.K. Pedersen, *op. cit.*, s. 59.
220. Ansa Lønstrup er inde på denne problematik i *Jeg synger – jeg skaber mig i Cæcilia*, Mus. vid. Inst., Århus Universitet 1991: "... sangpædagogerne forholder sig til de studerendes stemmer som værende et produkt ikke alene af kroppens stemme ... men også [som] udtryk for personens psyke, ja måske endda personens inderste og egentlige kerne ...", (s. 101, orig. kursiv). "Man kan opfatte stemmen som udtryk for den egentlige, autentiske personlighedskerne og identitet, en bevægelse indefra og ud", (s. 103, orig. kursiv).
221. Michel Foucault *Viljen til Viden*, s. 106-107, (jeg fremhæver).
222. *Ibid.*, s. 102.
223. Man kan næppe på forhånd udelukke at to modstridende udsagn om musikalitet kan dele en fælles måde at forholde sig til objektet på, (eks. m.h.t. dets logik eller den optik det baserer sig på).
224. Nils Schiørring, *op. cit.*, s. 384, (jeg fremhæver). Se ÅKU, årg. 1924-1925, s. 164. Nils Schiørring indtræder i 1954 (i forbindelse med Torben Kroghs overgang fra musikvidenskab til et nyoprettet professorat i teaterhistorie) i det – siden Abrahamsens død hvilende – ordinære professorat i musikvidenskab.
225. Abrahamsen forestod selv sangundervisning i gymnasiet, (jvf. Nils Schiørring, *op. cit.*, s. 385-386), og på universitet (jvf. Kbh.s Universitets lektionskatalog fra 1939 og frem).
226. Man henleder selv opmærksomheden på den anerkendelse der er tilgået publikationen i tidsskrifter som

- Folkeskolen, dec. 1938, *Vore Smaa-børn*, jan. 1939, *Københavns Kommuneskole*, jan. 1939, *Dansk Seminarieblad*, dec. 1938, *Den Danske Realskole*, maj, 1939. Se *Sangpædagogik*, 1-3, afsnit 3, s. 17.
227. Man læser i ÅKU, årg. 1915-20, del I, s. 293-94, at: "... Musikhistorien (jvf. Fakultetsbeslutning i 1915, F.P.) doceres som selvstændigt fag ved Universitetet til den tid, da en Kandidat ønsker at underkaste sig en Magister-Konferens i dette Fag ...". I marts 1915 får Hammerich altså formelt åbnet mulighed for at opnå en magistergrad i musikhistorie (den første i Norden) således at Erik Schack Olufsen Abrahamsen som den første udklækkes i 1917 (jvf. *ibid.*, årg. 1915-20, del I, s. 183).
228. Erik Abrahamsen udnævnes i feb. 1924 til at beklæde det nyoprettede docentur i musikvidenskab, jvf. *ibid.*, årg. 1923-24, s. (27-)29. M.h.t. til bifaget sang er det Kgl. Danske Musikkonservatorium fra fagets begyndelse inde i overvejelserne omkring afholdelse af undervisning vedr. den musikpraktiske del af det ny bifag, (*ibid.*, årg. 1924-25, s. 149). Frem til 1938 eksisterer denne relation grundlæggende uændret, (se *ibid.*, årg. 1927-28, s. 108-111; samt årg. 1938-39, s. 176-179).
229. *Ibid.*, årg. 1923-24, s. 26.
230. *Ibid.*, årg. 1923-24, s. 27. For magisterkonferensens ombenævnelse se *ibid.*, årg. 1925-26, s. 39-40.
231. *Ibid.*, årg. 1925-26, s. 40.
232. Se *Universitetets musikvidenskabelige laboratorium og dets undervisning*, Kbh. 1936.
233. ÅKU, årg. 1924-25, s. 139. Sammenligner man med bifaget i sang ca. 10 år senere (*ibid.*, årg. 1933-34, s. 139), kan man se en ekspansion i den praktiske dimension af faget.
234. Jvf. *ibid.*, årg. 1925-26, s. 38-39, samt årg. 1928-29, s. 170-171. "De tre Hoveddiscipliner indenfor Musikvidenskaben er Musikhistorie, Musikteori og Musikæstetik". Abrahamsen *Hvem er Musikalsk?*, s. 99.
235. Eks. er faget korledelse kommet til. Man hæfter sig ved at der også er teologer ansat på instituttet til at varetage undervisning i messesang, jvf. ÅKU, årg. 1934-35, s. 224.
236. Nils Schiørring, *op. cit.*, s. 391, (jeg fremhæver).
237. Det var en selvfølge at de første magistre som Knud Jeppesen, Torben Krogh og Mogens Wöldike havde praktisk musikkunnen med sig fra konservatoriet som ballast, inden de påbegyndte det musikhistoriske studium (jvf. ÅKU, årg., 1928-29, s. 171), selvom der altså ikke var *formelle* krav på dette område indeholdt i ordningen for konferensstudiet. Fra 1915 er der altså tale om et udelukkende historisk studium, på nær en enkelt markering hvori det bemærkes at: "... kandidaten i sit Kendskab til Musikkens Praktik og Teori [forudsættes at være] er naaet til et Standpunkt, der sætter ham i stand til selvstændigt at vurdere Musikværker", *ibid.*, årg. 1915-20, del I, s. 293. Elasticiteten i formuleringen "selvstændig vurdering" bekræfter blot periodens (1915-1922) afgørende fokus på det historiske stofområde. En fokus der også afspejles af Angul Hammerichs (der beklædte det musikhistoriske docentur i denne periode) videnskabelige produktion der jo afspejler en biografisk og kulturhistorisk orientering, (til forskel fra den – med bl.a. K. Jeppesen, J.P. Larsen og P. Hamburger – senere mere satstekniske tilgang til værk, genre og stilproblematikker).
238. Fra 1896-1915 er der under Angul Hammerich (tilknyttet Københavns Universitet i 1896, *ibid.*, årg. 1915-20, del IV, s. 36, med docentudnævnelse i 1908) ikke tale om en syste-

- matisk meritering af studerende. Hammerichs forelæsninger er offentlige og overværes overvejende af alment interesserede. Den egentlige institutionalisering af et formaliseret studium i vor forstand tager vel egentlig først sin begyndelse med Abrahamsens tvedelende omkalfatring af musikstudiet (i et teoretisk/historisk konferens-hovedfag og et sang-bifag med både teori, historie og praktik) i 1925, der på det tidspunkt m.h.t. konferensen kun er ti år gammelt i sin egenskab af meriterende, systematisk studieforløb. Se studenter-statistikken for de første år i *ibid.*, årg. 1928-29, s. 173, samt Nils Schjørring, *op. cit.*, s. (377-)381.
239. ÅKU, årg. 1924-25, s. 35. En måned efter Abrahamsens har tiltrådt sit (opr. 1924-26 docentur) professorat bliver der opslået et lektorat i sang og stemmedannelse der i 1925 besættes med Viggo Forchhammer.
240. Jvf. *ibid.*, årg. 1938-39, s. 171. Hovedfaget består nu af historie, teori, tale/sang, korledelse og klaver.
241. *Ibid.*, årg. 1938-39, s. 169-170, (jeg fremhæver). Min tilføjelse i citatet skyldes en navneændring; nemlig at bifaget i *sang* i 1934 ændres til skoleembedseksamen nu i *musik*.
242. *Ibid.*, årg. 1938-39, s. 188-189, (jeg fremhæver). Adgangsprøven afspejler ingen interesse for andet end praktisk musikerskab, (*ibid.*, årg. 1938-39, s. 187-192).
243. Poul Fledelius, *op. cit.*, DMT, årg. 1950, s. 223. Se DMTs daværende redaktør Gunnar Heerups principielle protest overfor denne udvikling i debatten mellem ham og Abrahamson i DMT, årg. 1936, s. 219-220 (anføres fejlagtigt i årsindekset som begyndende på side 229), samt DMT, årg. 1937, s. 1-7).
244. ÅKU, årg. 1938-39, s. 188.
245. *Ibid.*, årg. 1924-25, s. 149; samt årg. 1927-28, s. 109-110. Faget *tale og sang* bibeholdes dog på universitetet (jvf. årg. 1928-29, s. 171) og skilles således ud fra instrument-undervisningen.
246. *Ibid.*, årg. 1928-29, s. 171, (jeg fremhæver).
247. Det er denne syntese der i 1987 refereres til i note 22. Som led i *quadri-um* under antikkens syv frie kunster: *artes liberales*, kan man herhjemme spore studiet af musikken i universitetets regi helt tilbage til midten af det 16. århundrede, som primært en matematisk og spekulativ disciplin. I overensstemmelse med den Pythagoræiske lære så man musikken som formidler af quadriviums enkeltled i form af antagelsen om en vekselvirkning mellem de akkustiske svingningstal og intervalforhold i forhold til det matematiske kosmos og dettes symbolværdi i forhold til læren om himmelrummet, astronomien, (se Bengt Johnsson *Den danske skolemusiks historie indtil 1739*, Gads Forlag 1973, s. 13). Imidlertid har der siden middelalderen i katedral-, klosterskole og universitetsregi eksisteret tætte bånd, bl.a. med henblik på at indløse kravene til det omfattende liturgiske sangrepertoire der krævedes i forbindelse med messe og tidebøn. Helt tilbage til det 16. årh. ser man altså en – fra antikke traktater inspireret – matematisk-spekulativ tradition, men samtidig et gejstligt motiveret behov for praktisk kunnen. I Bengt Johnssons kommentarer og kildestudier udi Hans Mikkelsen Ravns *Hepachordum Danicum* 1646, bd. II, s. 100, (jeg fremhæver), hedder det da også at man i det 16. årh. i relation til theorectica/practica differentieringen: "... lagde vægten på den praktiske musikudøvelse og på teoriens begrundelsesgrunde ... der skulle underbygge latinskolernes musikundervisning ... Den spekulative, lærde musikteori var forbeholdt

- enkelte videnskabsmænd og til dels komponisterne...". Dette vidner dog i det 16. årh. om et skel mellem *musica theoretica* og *musica practica*. Da musikstudiet på Københavns Universitet ved overgangen til det 20. årh. kommer til syne igen, ser man fra og med Abrahamsens epoke en tendens hen mod en stilkonceptuel *integration* af musikkundskaber inden for historie, teori og praktik, således at en stil *videnskabelig* autoritet nu integrerer den praktiske musikudøvelse. Dertil kommer at *musica theoretica* i det 16. og 17. årh. ikke kender studiet af musikken som en historisk disciplin. Dette kommer først til omkring overgangen til det 19. årh., (jvf. Bengt Johnsson, *op. cit.*, s. 115).
248. Erik Abrahamsen *Jørgen Bentzons ABC*, i DMT, årg. 1930, s. 10-11, (Abrahamsen fremhæver).
 249. Povl Hamburger (der disputerede i 1955) *Kritiken i Koncentrationslejr?*, I DMT, årg. 1933, s. 187, (jeg fremhæver).
 250. Den senere professor (fra 1957) ved Musikvidenskabeligt Institut i Kbh. Henrik Glahn i *De musikstuderende – Fredag den 25. Febr. 1944*, s. 4, (jeg fremhæver). Stensileret referat fra diskussionsaften vedlagt de to protokoller der redgør for den musikvidenskabelige aktivitet i *De musikstuderendes Forening 1932-1971*. De to bind forefindes p.t. i *JPL Samlingen* på Musikvidenskabeligt Institut, Kbh.
 251. *Ibid.*, s. 6.
 252. ÅKU, årg. 1938-39, s. 63, (jeg fremhæver).
 253. *Ibid.*, årg. 1924-25, s. 36, (jeg fremhæver).
 254. Jørgen Bentzon *Mere om ABC-Ge-spenset* i DMT, årg. 1929, s. 195, (jeg fremhæver).
 255. Jvf. note 171, 278, 279. Se også faget *skoleundervisningsøvelser* som led i skoleembedseksamen (i 1936) ved bifaget i Musik i *Universitetets musikvidenskabelige laboratorium og dets undervisning*, s. 11.
 256. Tillæg til regler og studieplaner for sproglig-historisk skoleembedseksamen under det filosofiske fakultet efter kgl. anordning af 14. Juli 1934 angående faget musik. Det Filosofiske Fakultet, Kbh. 1939, s. 16, (jeg fremhæver).
 257. *Ibid.*, s. 17.
 258. Erik Abrahamsen *Hvem er Musikalsk?*, s. 33.
 259. Talelærer Egil Forchhammers artikel *Hysterisk Fonasteni i Nordisk Tidskrift for Tale og Stemme*, 1. Aarg., nr. 9/10, april 1937, s. 170-171, (jeg fremhæver).
 260. Fonasteni: "... omfatter de former af funktionshæmning eller funktions-tab, hvorved der ikke kan paavises nogen mekanisk beskadigelse som første eller stadig virkende årsag". Fra Egil Forchhammers artikel *Lidelser af Stemmens Funktion* i *ibid.*, 2. aarg., nr. 5, jan. 1938, s. 113, (jeg fremhæver). Denne definition placerer sig netop i nævnte gråzone. Disussionen af dette begreb bliver ikke mindre relevant når man samtidig i ÅKU, årg. 1938-39, s. 172 under tale- og sangfaget i hovedfagsregi eksplicit fremhæver: "... Kendskab til Phonasteni og dens Behandling i et Omfang som N. Rh. Blegvad, *Phonasteni* (stemmetræthed), 1934", som obligatorisk fagpensum.
 261. Det er klart at *musica theoretica* i det 16. og 17. årh. – med sin spekulative matematiske tilgang til musikisk lærdom, i et vist omfang har dannet umiskendelig grundlag for den praktiske omgang med musikken. Symptomatisk herfor ser man jo også at indehaverne af Rektor og Cantor posterne ved Vor Frue Skole og Vor Frue Kirke i adskillige tilfælde – fra og med Kbh.s Universitetets genoprettelse i 1537 – supplerer dette vir-

ke med lærergerning ved Københavns Universitet; jvf. Nils Schiørring, *op. cit.*, s. 365-366, samt Bengt Johnsson *Den danske skolemusiks historie indtil 1739*, Gads Forlag 1973, s. 97-100. Dette forhold afspejler sig også i M.H. Schachts *Musicus Danicus* (1689) samt i ovennævnte H.M. Ravns *Heptachordum Danicum* (1646). Men pointen er stadig, at det antikt inspirerede spekulative domæne af lærdom – der jo besinder sig på musikkens plads i *quadrivium* – i sin interferens med den musikalske praktik, bærer umiskendelige præg af at være konciperet før tilsynekomsten af humanvidenskaberne ved overgangen til det 19. årh., (Foucault har redegjort for denne overgang i *Les Mots et les Choses*, Gallimard 1966). Iflg. Foucault er det med menneskets tilsynekomst som objekt for en *humanvidenskab* at en kvalitativ ny adfærdsnormering, der radikalt adskiller sig fra lærde vidensstyper fra før det 19. årh., bliver mulig. Det er konstitueringen af denne principielle subjektiveringsproces – der fødes parallelt med tilsynekomsten af videnskaberne om mennesket i løbet af det 19. årh. – man ser (i forlængelse af tysk Musikwissenschaft) slå igennem herhjemme i regi af det akademiske musikstudium i midten af 1920'erne. Det er på dette grundlag at man med en vis ret kan tale om at musikvidenskaben under Abrahamsen, nu intervenserer i sin samtid. Det er på basis af en sådan retrospektiv optik man kan argumentere for at det 16. og 17. årh.s *musica theoretica*, i sin relation til *musica practica* adskiller sig fra det vi kender i dag. I første halvdel af det 20. årh. nødes videnskaben nu – med installationen af en musikalitet – til en "berøring med" det musikalsk-praktiske. *Musica theoretica*s aritmetiske, akkustiske

bestemmelse af musikken adskiller sig dermed fra en moderne videnskab, der fra og med de første årtier af det 20. årh. nu sætter en musikalitet i individet bl.a. som forudsætning for den fænomenologiske erfaring af det musikalske, (jvf. citat ved note 306).

262. I nov. 1925 indstiller konsistorium efter ansøgning fra Abrahamsen at docenturet i musikvidenskab omdannes til et ordinært professorat. Jvf. ÅKU, årg. 1925-26, s. 39-41.
263. Der henvises her til de allerede nævnte værker *Musik og Samfund* samt *Hvem er Musikalsk?* Betegnelserne for disse skrifers status hedder det i (Knud Jeppesens efterfølger i 1957) Søren Sørensens artikel *Das Musikwissenschaftliche Studium in Dänemark seit 1870*: "Erik Abrahamsens wesentlichste Leistung liegt innerhalb der universitätsorganisatorischen und volksbildnerischen Tätigkeit. *Musik und Gesellschaft und Wer ist Musikalisch? Sind hier seine Hauptwerke*". *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Berlin 1972, s. 119, (Sørensen kursiverer, jeg understreger).
264. Erik Abrahamsen *Hvem er Musikalsk?*, s. 8-9, (jeg fremhæver). En del af den her anførte passage henter Abrahamsen direkte fra lægen C.H. Würtzens *Sygelige forandringer i det musikalsk gehør og den musikalske opfattelses- og udtrykssevne* (1903). I stedet for at problematisere de tavse forudsætninger for Würtzens iagttagelser, hedder det imidlertid hos Abrahamsen at Würtzens tekst: "...egner sig fortrinligt som Udgangspunkt for vore Betragtninger over umusikalske og musikalske Mennesker", (ibid, s. 7). Der er tale om en principiel accept af Würtzens optik, hvor accenten i Abrahamsens diskurs mere ligger på en nuancering af de lag han påviser i Würtzens musikalitetsbegreb. Det er med andre ord

- ikke anfægtelsen med *videretænkningen* der akkompagnerer Abrahamsens reference til Würtzens iagttagelser. Medicinens tilsynekomst vidner om en positivistisk videnskabelighed, der rækker tilbage til konstitueringen af tysk Musikwissenschaft fra 1860'erne og frem.
265. Erik Abrahamsen *Musik og Samfund*, s. 32, (jeg fremhæver).
 266. Erik Abrahamsen *Hvem er Musikalsk?*, s. 9, (jeg fremhæver).
 267. Iflg Foucault flyder magten sammen i en: "... omfattende teknik med dobbeltansigtet – anatomisk og biologisk ... rettet mod kroppens bevægelser og med udsyn over livsprocesserne". Foucault citeret af Jens Erik Kristensen i *Mennesket mellem viden magt og subjektivitet*, artiklens note 11.
 268. Erik Abrahamsen *Hvem er musikalsk?*, s. 10, (jeg fremhæver).
 269. Poul Hamburgers anmeldelse af O. Søbys *Jazz kontra Europæisk Musik-kultur*, i DMT, årg. 1935, s. 118, (jeg fremhæver).
 270. Artiklens del 1, afsnit (e), samt del 2, afsnit (b).
 271. Erik Abrahamsen *Hvem er Musikalsk?*, s. 149, (jeg fremhæver).
 272. *Ibid.*, se forordet.
 273. *Ibid.*, s. 155, (jeg fremhæver).
 274. Erik Abrahamsen *Musik og Samfund*, se forordet.
 275. Erik Abrahamsen *Hvem er Musikalsk?*, s. 148-149.
 276. *Ibid.*, s. 14-15.
 277. Forestillingen om "typen" er central i de moderne subjektiveringsprocesser. Ligeså fattig den her nævnte type i Abrahamsens øjne er på "æstetisk følelse af lyst", ligeså rig er den utvivlsomt på sandhed. Den kan netop videnskabeligt *identificeres*. Ca. omkring overgangen til det 20. årh. indarbejdes eks. i psykiatrien nye koncepter som "perversion" og "neurose". Disse er (iflg. Foucault, 1976) med til udskille stivnede skabeloner til indplacering af individer. Ikke mindst fordi at "typen" gør det muligt at fastholde det afvigende og dermed konfliktuelle (i forhold til en symbolsk orden) i en genkendelighed. "Typen" er central her fordi at fikseringen af identitet er forudsætning for kontrol. Når man imidlertid før vort moderne 20. århundredes begreb om musikalitet bandlyste det elendige i musikalsk regi, skete dette uden en stempning af individets essentielle konstitution, (se eks. Hans Mikkelsen Ravns *Heptachordum Danicum* 1646, bd. II, kommentarer og kildestudier af Bengt Johnsson, s. 245-252). De hårde ord om den elendige præstation i Ravns værk fra midten af det 17. årh. indbærer ikke at personen der er genstand for kritik, dermed bliver bærer af en essentiel (musikalsk) "natur" eller "arts-kendetegn". "Typen" som kategori forekommer således knyttet til vor moderne, nidkære lyst til videnskabeligt at registrere, eksaminere, klassificere, etc. I dette perspektiv peger Abrahamsens typologiseringer af individet måske snarere tilbage mod den (på det tidspunkt) unge musikvidenskabs ønske, om at legitimere sig i en nødvendig social funktion? "Musikalskhedstypen" som videnskabelig konstruktion har måske i dette lys en ikke ubetydelig social gennemslagskraft.
 278. Erik Abrahamsen *Jørgen Bentzons ABC* i DMT, årg. 1930, s. 10, (jeg fremhæver). Periodens *stilhistoriske* skole ser jo det musikalske sprog i specifikke perioder kulminere i et rendyrket zenith af *stil* (d.v.s. indremusikalske features som harmonik, satsteknik, form, m.v.). Et af koncepterne for denne skole udgøres af "Geniet" der inkarnerer et specifikt musikalsk sprogs *rene udtryk*. Dermed sættes en forestilling om det

musikalske sprogs udvikling *frem imod* en lysende klarhed; en klarhed der må insistere på én musikalsk sandhed som selvbegrundende. Nemlig den der stilistisk i en specifik historicitet kulminerer i udtrykkets skarphed og *renhed*. Historien fælder med andre ord *sin egen* selvberørende dom. "Mesteren" – i stilhistorikeren Knud Jeppesens Palæstrinadisputats fra 1923 – er således: "... den store Sprog-Bærer, den store Sprog-Forny-er ... [han] taler paa de manges Vejne, men han taler stærkere og *sandere* end de. Hos ham står alt til Troende fordi han *kan hvad han vil* ...", (s. 20, jeg fremhæver). Men er det ikke med muligheden for at man "kan hvad man vil", at det umusikalske overlejes af det umo-ralske? Når der sættes en logik mellem (1) geniets subjektive intention udmøntet i (2) en ydre observerbar handling (mesterværket), genfindes "det ydre" i referencen til "det indre". Stilhistorien der i forbindelse med Hammerichs afsked fra universitetet i 1920'erne sætter sig igennem herhjemme, (Jeppesen disputerer som således hos Guido Adler! i Wien) falder ikke bare sammen med "stilvidenskabeliggørelsen" (d.v.s. bruddet med Hammerichs metodisk ureflekterede fremstillingsform som man ser den i bl.a. jubilæumsskrifterne) af det historiske musikstudium, men udgør altså også et principielt støttepunkt for den bevægelse (mellem 1 og 2) der som hævdet gennemkrydser eksaminationen af musikalitet. Denne stilvidenskabelige skole repræsenterer dermed et vidensfelt der understøtter musikvidenskabens "autoriserede fortolkninger". Videnskaben bliver m.a.o. normativ. Dermed antyder det stilhistoriske paradigme den allerede nævnte binding mellem 1920'ernes ny videnskabelighed og en installeret

musikalitet (fikseret i udvekslingen mellem indre/ydre). Hos Abraham-sen hedder det således i brev til ministeriet: "I de ti Aar jeg har fungeret som Lærer i Musikvidenskab ved Universitetet, har jeg efter bedste Evne søgt at omlægge Faget efter de stilvidenskabelige Krav, der i vort Slægtled gør sig gældende ...", ÅKU, 1934/35, s. 225. Diskussionen af musikalitet er altså ikke bare kronologisk men også vidensmæssigt bundet op med transformationen af musikstudiet væk fra det ældre slægtled af musikhistorikere (C. Thrane/V.C Ravn/S.A.E Hagen) der op-hobede biografiske enkeltheder og registrerede musikkulturens udfoldelse i alle detaljer, hen mod Adler skolens metodisk ekspliciterede undersøgelse af musikkens stil og teknik formidlet herhjemme af K. Jeppesen generationen. Det stilvidenskabelige paradigmes teoretiske analyse m.h.p. en historisk periodisering baserer sig på en nødvendig praktisk fortrolighed med musikken. Tilsyne-komsten i 1920'erne af: stilvidenskab-
 ben, den faglige tredeling af musikstudiet, og musikaliteten bør følgelig opfattes som symmetriske hændelser. Se det upublicerede forelæsningsmanus: "Adler skolens stilkoncept som indføring til et begreb om musikalitet".

279. P. Alkjær sig i *Folkeskolen*, årg. 1932, s. 135-136, (jeg fremh.), cit. fra P.K. Pedersen, *op. cit.*, s. 57-58.
280. Erik Abrahamsen *Musik og Samfund*, s. 138.
281. Erik Abrahamsen *Hvem er Musikalsk?*, s. 155, (jeg fremhæver).
282. Erik Abrahamsen *Musik og Samfund*, s. 200, (jeg fremhæver). Symptomatisk herfor kommer faget sang på universitetet som nævnt tilsyne *som en vifte* af discipliner, afspejlende den brede (symbolske) opfattelse af fagets betydning. (Karakteren blev i

- gymnasiet medtællende i løbet af 1980'erne).
283. Arthur Arnholts artikel *Den folkelige sang i gymnasieskolen* i DMT, årg. 1943, s. 3, (jeg fremhæver).
 284. Finn Høffding *Musikalitet i indtrængende belysning* i DMT, årg. 1943, s. 203, (jeg fremhæver). Der konkluderes endeligt i anmeldelsen af *Hvem er musikalsk?* på s. 208 at bogen: "... er et vægtigt Bidrag i Kampen for en helt tidssvarende Musikopdragelse".
 285. Erik Abrahamsen *Hvem er Musikalsk?*, s. 149, (Abrahamsen fremhæver).
 286. H.N. Gaardmand *Sangpædagogik 1-3*, afsnit I, s. 3, (jeg fremhæver).
 287. Arthur Arnholz *Vore Skolers Morgensang*, s. 2, (jeg fremhæver). (Særtryk af Danmarks sanglærerforenings årsskrift 1944).
 288. Jvf. DMT, årg. 1943, s. 204.
 289. Se del 4, punkt 1.4.
 290. Michel Foucault *The subject and power* i H. Dreyfus/P. Rabinows *Michel Foucault – beyond hermeneutics and structuralism*, s. 212.
 291. *Ibid.*, s. 216.
 292. Se Nils Schiørring, *op. cit.*, s. 386 for Abrahamsens folkeoplysende engagement. I DMT, årg. 1949, s. 59-60 fremhæves Abrahamsen da også retrospektivt af Bengt Johnsson for sit: "... folkeoplysende arbejde uden for universitetet" samt at han: "... uden for sin universitetsgerning energisk gik ind for et storstilet musikpædagogisk arbejde ... at han på bekostning af universitetsarbejdet gik stærkt op i den folkemusikalske gerning".
 293. Erik Abrahamsen *Musik og Samfund*, s. 194.
 294. *Ibid.*, s. 138. I en sådan sammenhæng spiller vel også *sanginspektioen* en rolle, der tog sin begyndelse i 1859 med (den ovennævnte legendariske sanglærer ved Metropolitan-skolen) A.P. Berggreen (1801-1880).
 - En institution i hvilken bl.a. musikvidenskabelig magister (og stifter af Københavns Drengekor) Mogens Wöldike (fra 1926-38) virkede.
 295. Erik Abrahamsen *Musik og Samfund*, s. 195, (jeg fremhæver).
 296. *Ibid.*, s. 208, (Abrahamsen understreger, jeg fremhæver).
 297. For dokumentation herfor se Sigurd Berghs *Træk af dansk musikpædagogik historie*, Kbh. 1948, s. 102, 117, herunder Abrahamsens virke fra og med 1940 i den ministerielt nedsatte eksamenskommision i forbindelse med konstitueringen af en formel "Afholdelse af Musikpædagogisk Eksamen", *ibid.*, s. 93. Abrahamsen så selv folkeoplysningen som en del af den musikvidenskabelige lærestols forpligtelse, jvf ÅKU, årg. 1934-35, s. 225.
 298. R. Mortensen i *Folkeskolen*, årg. 1931, s. 756.
 299. ÅKU, årg. 1938-39, s. 180.
 300. *Ibid.*, årg. 1938-39, s. 181.
 301. *Ibid.*, årg. 1938-39, s. 181.
 302. *Ibid.*, årg. 1938-39, s. 182, (jeg fremhæver).
 303. Platon *The Republic*, Harvard University Press 1963, bd.2, s. 247-249, (jeg fremhæver). Se også bd.2, s. 149, for den platoniske tænkning af det – for den græske frie mand – grundlæggende forhold mellem musik og gymnastik: "What, then is our education?..it is hard to find a better than that which long time has been discovered ... Which is gymnastics for the body and for the soul music ...", *ibid.*, bd. 1, s. 175.
 304. ÅKU, årg. 1938-39, s. 181.
 305. For Foucault drejer det sig ikke om afdække universelle sandheder eller ahistoriske rationalitetskerner. Hans analyser forsøger i stedet at fremstille de skiftende historiske *betingelser* for accept af sandhedskrav. I stedet for en endegyldig inddeling af diskurser i sandt og falsk, søger Fou-

- cault at redegøre for den historisk specifikke *vilje til viden* der udkrystalliseres på baggrund af en epokes "vidensregimente". Det drejer sig altså ikke om at se hvem "der har mest ret" når man undersøger den normativitet der udgår fra (a) sangen som genstand for en didaktisk og pædagogisk orienteret musikvidenskab i 1930-40erne og (b) korledelsesdisciplinens aktuelle tilordning af musikalsk adfærd. Man tilskyndes i stedet af Foucault til at kigge på de *historiske* og *materielle* acceptbetingelser, via hvilke en diskurs konkret vedhæfter sig individet og dermed kvalificerer sig som sand viden. Hvor acceptbetingelserne for (a)'s vedkommende griber ind i historisk specifikke socialhygiejniske bekymringer, er der for (b)'s vedkommende tale om en eksaminatorisk kropsiagttagelse, der så at sige på vrangsiden af sin egen rationalisering uafvidende underbygger en anonym bestræbelse på at konsolidere en institutionel selvforståelse i subjektets selvforståelse. Der er tale om to *viljer til viden*, der med to forskellige formål sætter sig igennem med det samme blikks "fordoblende teknik". Mere end at kunne stemple en diskurs endegyldigt som *enten* subjektiv *eller* objektiv, drejer det sig altså for Foucault snarere om at anskue den konkrete diskurs som en historisk specifik parttager i en uopbørlig transformation af de sammensatte relationstyper mellem magt og viden. *Viljen til viden* bliver Foucaults metafor for de ikke-subjektive beherskelsesformer der kan afdækkes i forskellige institutioners videnshistorie. (a) og (b) repræsenterer i musikvidenskabeligt regi sådan to vidensviljer og deres indbyrdes forskellige måde at sætte sig igennem på.
306. Erik Abrahamsen *Musik og Samfund*, s. 9.
307. Som fremhævet af L.-H. Schmidt: "... ich greife nie Personen an, – ich bediene mich der Person nur wie eines starken Vergrößerungsglases, mit dem man einen allgemeinen, aber schleichenden, aber wenig griebbaren Nothstand sichtbar machen kann", Friedrich Nietzsche *Ecce Homo*, Leipzig 1889, (warum ich so wiese bin), punkt 7.
308. Michel Foucault *Viljen til Viden*, s. 24.
309. Reducerer man dette begreb til vore dages historisk betingede, vulgære associationer til klor, ajax og sulfo, forbigår man den bredere *omsorg for livet* der oprindeligt lå bag tilbedelsen af den græske gudinde *Hygieia*. I 1940erne ligger der som vi har set yderligere en reference til et specifikt felt af *socialhygiejnisk* karakter. Se L.-H. Schmidt og J.E. Kristensens forord til *Lys, Luft og Renlighed*.
310. Michel Foucault *Archaeology of Knowledge*, s. 126-131.
311. Estrid Anker Olsen, *op. cit.*, (forordet): "Dette speciale er blevet til på baggrund af ... erfaringerne gennem adskillige år som studenterobservatør ved optagelsesprøven til musikstudiet ved ... Københavns Universitet, hvor begrebet musikalitet er dukket op utallige gange i diskussionerne om kandidaternes præstationer, *som oftest i sin negative form*", (jeg fremhæver).
312. Man nødes til at spørge hvilken selvidentitet og soliditet man skal tillægge (Homo-Musicus som metafor for) en norm-orden der så omhyggeligt modarbejder negationen af sig selv? Hos systemteoretikeren Niklas Luhmann hedder det også i referencen til ovennævnte Mary Douglas (*op. cit.*) at: "... affald [er] en førstetrangs kilde til erkendelse af orden...på den måde tjener kodens negative værdi som et instrument til selvkontrol, som refleksionsværdi.

- Og det gælder også for kunst ...". (*Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp 1995, kap. 5, stk.1).
313. Se Michel Foucaults *Histoire de la Folie*, Paris 1961, for hans konception af dette principielle metodiske greb i studiet af relationen mellem galskab og fornuft.
 314. Epistemebegrebet låner jeg fra Foucaults *Les Mots et les Choses*.
 315. "Helhedsskolen...naar, videnskabeligt set, desuden nærmere ind mod en Bestemmelse af Begrebet Musikalitet", (*Hvem er Musikalsk?*, s. 37). Og andetsteds: "... er nu et videnskabeligt dokumenteret rytmesvagt Menneske lig med et umusikalsk Menneske?", (*ibid.*, s. 27). Sådanne formuleringer koblet med henvisninger (*ibid.*, s. 35 og 39) til grafer og tabeller fra C.E. Seashores positivistiske *Psychology of Music* (1938), og billeder af kvantificerende måleinstrumenter som "apparat til fotografering af tonesvingninger" (*ibid.*, s. 24), medvirker til at Abrahamsens *Hvem er Musikalsk?* søger mod en selvfremsstilling som en videnskabelig autoritativ diskurs. Dette underbygges af at Abrahamsen påbegynder sin fremsstilling med henvisning til Lægen C.H. Würtzens *Sygelige Forandringer i det musikalske Gehør og den musikalske opfattelses- og Udtryks-evne*, (1903). Effekten af en sådan diskurstype illustreres af Dansk Sanglærerforenings tidsskrift *Dansk Sang*, 1. Årg., nr. 3, okt. 1949, s. 9, hvor det under den kursiverede overskrift: "*Situationen for folket er følgende*", hedder: "Videnskaben har i de sidste årtier eksperimentalt psykologisk undersøgt det uhyre komplekse musikalitetsbegreb ... Se Erik Abrahamsens bog *Hvem er Musikalsk* -?. Disse videnskabskonnotationer markerer netop Abrahamsens diskurs som *særegen* i forhold til andre musikdiskurser.
 316. Estrid Anker Olsen, *op. cit.*, har henvist mig til følgende eksempler. St. John Chrysostem, (345-407 e.Kr.) anfører således "Nor will anyone, in such singing (Lovsang, F.P.) be blamed if he be weakened by old age, or young, or have a harsh voice, or no knowledge at all of numbers", (O. Strunk *Sourcereadings in Music History*, Faber and Faber 1952, bd.1, s. 69). Hos den Hellige Jeronimus (340-420 e.Kr.) hedder det: "... And though a man be *kakophonos* to use a common expression, if he have good works, he is a sweet singer before God", (*ibid.*, bd.1, s. 72, jeg fremhæver).
 317. I Alan P. Merriams *Anthropology of Music*, Northwestern University Press 1971, s. 68 anføres det eks. om afrikanske stammer fra elfenbenskysten: "Although individuals are recognized as having special talent for a given aesthetic technique, virtually every male member of the society practices some special religious or *arthistic skill*", (jeg fremhæver).
 318. Danmarks Radios P-2 Musik illustrerede et aktuelt symptom herpå i portrættet (d. 24.05.99., kl. ca. 11.50-12.08) af dirigenten og violinisten Thomas Engelbrock. Det hedder her at Engelbrock på et tidspunkt i karrieren: "fik mistanke om at *der var noget galt* med hans forhold til den klassiske musik", (citerer efter hukommelsen, F.P.). Han trækker sig derefter i en årrække tilbage fra den udøvende karriere og: " *vender sig i stedet mod musikvidenskaben*" med dens historiske studier af "opførelsespraksis og autenticitetsbegreber". Det illustreres her, hvorledes opkomsten af vore moderne humanvidenskaber refererer sig tilbage til den tidligste af disse: *medicinen*. "Er der noget galt" så går man (jvf. Abrahamsens *Hvem er Musikalsk?*, s. 10) til lægen. Samme status er her

øjensynligt tillagt videnskaben om musikken. Den antages at ruge på en essentiel hemmelighed, der her i det eksempel antages at kunne kan afhjælpe vore problematiske relationer til musikken. Hvis spørgsmålet om den musikalske sandhed bliver et erkendelsesmæssigt problem for en selv, så konsulterer man altså *videnskaben* om musikken. Sandheden er blevet videnskabelig. Det er denne *funktionelle status* der afgørende adskiller musikvidenskaben fra de øvrige musikinstitutioner.

319. Se *Gyldendals Musikhistorie*, Kbh. 1982, bd. 3, s. 92, hvor: "... nedbrydelsen af det tonale hierarki ... den klassiske harmonilære... (bliver led i, F.P.) den nye orden ...".
320. Det musikhistoriske studium rekonstituerer sig som musikvidenskab i 1924-25. Foreningen *Ny Musik* får samtidig status som dansk afdeling i ISCM-regi i 1923, ligesom *Unge Tonekunstneres Selskab* og *Dansk Filharmonisk Selskab* oprettes i 1920, (jvf. Michael Fjeldsøe *Den Fortrængte Modernisme – den ny musik i dansk musikliv 1920-1940*, Musikvidenskabeligt Institut, Kbh., 1999, s. 20, 51).
321. Ved slutningen af det første årti af det 20. årh. kan man sige at der i forhold til den klassisk-romantiske musiks harmoniske tonalitet, formsymmetri og periodiske rytmik sættes en afgørende cæsur. Dette essentielle traditionsbruds indre-musikalske innovationer er samtidig at forstå som en kritisk reaktion på epokens generelle optimistiske fremskridtstro. M.h.t. både idegrundlag og musikteknik er der på dette tidspunkt tale om en bevidst og eksplicit afgrænsning af noget moderne fra en ældre traditionsbunden kunstopfattelse.
322. Om A. Schönberg anføres det eksempelvis: "The sense of outrage ... [aroused] in the majority of listeners

arose ... [from the] premonitions of a radical disruption in the agreed basis of musical language, [that] carried a threat to precisions of meaning", (*The New Grove Dictionary*, bd. 16, s. 707, jeg fremhæver). Selvom det bl.a. med serialismen fra 1950'erne er blevet (og bliver) stadig mere problematisk at ville fastholde Schönberg som eksponent for et traditionsbrud, tyr jeg af praktiske grunde (da en modernitetsperiodisering ikke er mit ærinde her) alligevel til Schönberg som "fyrtårn"; dog i erkendelsen af problemerne iboende en sådan periodisering.

233. Årstallet 1908 fremhæves ofte jvf. *ibid.*, bd. 16, s. 702.
234. Som Michael Fjeldsøe, *op. cit.*, s. 10 har påpeget det.
235. Kunstens institutionelle rammebetingelser refererer til Peter Bürgers definition af *institutionen kunst* som dækkende: "... kunstens epokale funktionsbestemmelser i deres sociale betingethed ... rådende inden for et samfund respektivt inden for særlige klasser eller lag". Bürger citeret i Morten Kyndrup *Det Postmoderne – om betydningens forandring i kunst, litteratur, samfund*, Gyldendal 1986, s. 79. Det er videre indenfor de institutionelle rammer om kunstens *produktion – distribution – reception* at denne funktionsbestemmelse fastholdes, (jvf. Bürger *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp 1974, s. 29, 66).
236. Frem til efterkrigs-avantgarden med Boulez, Cage og Stockhausen er det korrekt at den eksperimentale accent i europa primært ligger indenfor de litterære og billedkunstneriske områder. Af denne grund behøver man dog ikke udelukkende at hænge det historiske musikalske avantgardebegreb op på aktiviteterne omkring *Les Six* og Erik Satie i årene omkring 1920, al den stund at avantgardens intention om redefini-

ton og sprængning af grænser også (som Søren Møller Sørensen er inde på det i kompendiet *Musikvidenskab, Videnskabsteori, Skabsteori*, Musikvidenskabeligt Institut, Kbh. 1994) retter sig mod skillet mellem de *respektive* kunstarter: "Man kan derfor dårligt sige, at de historiske avantgarde-bevægelser var et digterisk og malerisk anliggende, der kun af omveje påvirkede musikken", hedder det her, s. 47. Herhjemme er Knud-åge Riisager (1897-1974) blevet fremhævet (bl.a. af Karl Aage Rasmussen) som banebrydende for anvendelsen herhjemme af futuristisk tankegods, eks. i hans *mekaniske digt* (*poème mécanique*) fra 1926. Disse inspirationer har i DK selvfølgelig været yderst marginale; men dette udelukker næppe at der har eksisteret en bevidsthed om nye kunstproblematikeringer i tiden.

327. Jeg benytter termen *kunstsysteem* fremfor Bürgers term *institutionen kunst* for at markere at problematikken udover den institutionelle dimension som nævnt også vedrører det harmonisk-tonale aspekt af det musikalske materiale. Bürger fastholder en dialektik mellem institutionsniveau og værkniveau, og skiller dermed disse to ud fra hinanden. Hvor Bürger som nævnt forstår *institutionen kunst* som de institutionelle rammebetingelser, indenfor hvilke kunstens *produktion – distribution – reception* finder sted, er *kunstsystemet* i Niklas Luhmanns forstand bredere. Her: "... menes et system der etablerer sig selv i kraft af sine egne kommunikative operationer. Der er derfor tale om et selvreferentielt system ... hvis man går ud fra de operationer, som reproducerer systemet (altså producerer på grundlag af egne produkter) ... Det vil sige at [den slags systemer] ... selv skaber alle de operationer de har brug for til

deres fortsættelse. Selv om der er fuld kausal afhængighed af omverdenen ...". Niklas Luhmann *Iagttagelse og Paradoks – essays om autopoietiske systemer* Gyldendal 1997, s. 119. (Den langt fra uproblematisk term "system" bør i genealogens perspektiv åbne mulighed for en udstrakt grad af usamtidighed og plasticitet. Termen bør *ikke* konnotere en *formtvang* hvor strukturlighederne mellem diskurserne konsekvent bliver tænkt med rekurs til de af systemet determinerede følgerigtige slutninger). I *Theorie der Avantgarde*, s. 137-138 illustreres også Bürgers nølen overfor at afklare bl.a. (litteratur)videnskabens og skolens status i relation til hans begreb "institutionen kunst". Når han samtidig fastholder *institutionen kunst* i en produktion – distribution – reception tre-delning, ser jeg ikke helt årsagen til dette forbehold da kunstvidenskaben er en integreret del af ihvertfald de to sidste led af den nævnte triade der konstituerer Bürgers begreb *institutionen kunst*. Men jeg besinder mig på Bürgers definition og opfatter følgelig institutionen kunst og kunstvidenskaben som respektive aktører i kunstsystemet.

328. Som konsoliderende en sådan fordring har vi set på det eksaminatoriske ritual, den subjektiverende autoritet over eksaminanden, den institutionelle tendens til at faget historisk har lukket sig om sig selv i en fag-triade hvori en videnskabelighed kompletterer sig selv ved at lade sig overlejlre af en praktisk musikudøvelse.
329. Erik Saties ironiserende distance til sin "komponist rolle" kan nævnes som musikalsk illustration af dette. Samme tendens findes også indenfor den modernistiske fløj som Andreas Huyssen har påpeget det i *After The Great Divide*, Indiana University Press 1986, s. 213, 218.

330. Se Erling Kulbergs artikel i *Cæcilia*, Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet 1991, s. 58-60. Michael Fjeldsøe konkluderer på basis af sin afhandling (*op. cit.*) omkring perioden fra og med 1920: "Den modernistiske ny musik var kendt og blev spillet – og derefter forsvandt den så grundigt igen at en ny generation i 1950'erne kunne genopdage den". DMT, nr. 7, juni 1998/99, s. 227. Nærværende diskussion af musikalitet kan måske medvirke til at forklare noget af logikken bag 1930-40'ernes "fortrængning" af den ny musik. I dette lys bør denne "fortrængning" måske ikke ses så meget som fortrængning men mere som "konsekvens" af denne periodes installation af en musikalitet, der ikke mindst formår at holde sammen på et sammensat musikalsk kunstsysteem, der på dette tidspunkt er truet af en spredning. Spørgsmålet er om udgrænsningen af de forskellige grænsesprængende tendenser i kunstmusikken således fuldstændig kan isoleres fra den kendsgerning, at musikvidenskaben med installationen af en musikalitet i individet nu agerer normativt?
331. Jvf. Finn Høffding *Tilbageblik over 8 Aars Folkemusikskolearbejde, II* i DMT, årg. 1939, s. 191.
- Se også Gyldendals Musikhistorie, bd. 3, s. 76-82.
332. Finn Høffding *Tilbageblik over 8 Aars Folkemusikskolearbejde, I* i DMT, årg. 1939, s. 157-158.
333. *Ibid.*, s. 161-163, (jeg fremhæver). Jvf. note 284 bør man bide mærke i, at det er efter ti års formandskab i *Dansk Musikpædagogisk Forening* (fra 1929-1939, jvf. *Sohlmans Musiklexicon*, bd. 3, s. 528) at Høffding i 1943 rosede anmelder Abrahamsens *Hvem er Musikalsk?*
334. Jørgen Bentzon *Musikkulturel Agitation og Opdragelse* i DMT, årg. 1929, s. 179, (Bentzon kursiverer).
335. Hos Finn Høffding genfinder man forestillingen om Homo-Musicus: "Musikopdragelsen ... er [blot] een Side af den mere omfattende opdragelse overhovedet til en værdifuld Mennesketype ...". DMT, årg. 1931, s. 178, (jeg fremhæver).
336. Denne opfordring resulterer i Jørgen Bentzons artikel *Mere om ABC-Gespenset* i december nummeret af DMT, årg. 1929, s. 190-195.
337. *Ibid.*, s. 195, (jeg fremhæver).
338. Folkemusikskolens pædagogiske arbejde var i forlængelse heraf tonet af af epokens stilhistoriske forståelsesramme (med den normativitet der ligger heri jvf note 278). Se Jørgen Bentzons indlæg om bl.a. folkemusikskolen i *Mindeskraft om Rudolph Simonsen*, Kbh. 1949, s. 106.
339. Erik Abrahamsens kronik *Universitet og Musik* i *Århus Stiftstidende*, 20. sept., 1943, (jeg fremhæver).
340. ÅKU, årg. 1925-26, s. 39, (jeg fremhæver).
341. Jvf. Finn Høffding *Om Musik og Opdragelse* i DMT, årg. 1931, s. 183.
342. Jvf. *ibid.*, årg. 1931, s. 183-184. (Finn Høffding om Fritz Jødes "Offende Singstunden"). Der gør sig altså gældende en forbundethed mellem kunstmusikken og den folkelige musikudøvelse; se Jørgen Bentzons *Nyorientering* i DMT, årg. 1929, s. 116.
343. Både Bentzon (som elev af mesteren) og Høffding (jvf. DMT, årg. 1931, s. 181), kan vel næppe siges ikke at have været præget af Carl Nielsen, der med sin neoklassicistiske stil næppe kan siges at have været eksponent for en *revolution* i kunsten. I forlængelse heraf var også Paul Hindemiths *gebrauchsmusik* en vigtig inspirationskilde.
344. *Sohlmans Musik Lexicon*, bd. 1, s. 407. Se også Bentzons *Nyorientering* i DMT, årg. 1929, s. 114.
345. Således hedder det allerede i 1944:

“Die Regression der Massen heute ist die Unfähigkeit, mit eigenen Ohren Ungehörtes hören, Unergriffenes mit eigenen Händen tasten zu können ...”, Th. W. Adorno *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*, s. 43. Den repressive magt Adorno adresserer her, er altså for os symptom på en magt der aktivt *producerer* en musikalitet som forudsætning for et subjektiverende opgør med en *tilsyneladende* repression. Det er klart at man med den logik der ligger i installationen af en musikalitet, måske med rette kan tale om en *slags* fremmedgjort relation mellem menneske og musik. Dette betyder dog ikke at nærværende fremstilling falder tilbage i de konnotationer der ligger i Adornos fremmedgørelsesbegreb. Dette skriver sig jo ind i en modernistisk, streng høj/lav dikotomi, en kunstmetafysik (*der fortgeskrittenste Materialstand der Kunst*), samt en marxistisk optik; alle er det elementer som denne artikel ikke kan overtage, uden at destabilisere sit metodiske grundlag. I lyset af inspirationen fra Nietzsche mødes Adorno og Foucault imidlertid omkring det rationalitetskritiske moment, den antisubjektive og negative karakter af deres tænkning. I erkendelsen af at musikalsk betydning (og de sociale symbolværdier disse signifikationer spiller ind i) ikke nødvendigvis i dag behøver at blive tænkt på den måde det er sket op igennem det 20. årh., ligger der altså *ikke* en forestilling om en naturalistisk musikalitet, der antages at komme tilsyne når den ideologiske og fremmedgørende vildfarelse er skrællet væk; (som man kunne tro hvis man tænkte Adorno ind i denne sammenhæng, hvad vi ikke gør; vi holder ham blot in mente, fordi han er en tænkner i musikregi der momentvis tangerer noget af Foucaults tankegods). Denne artikel

søger altså ikke at erstatte “det gamle” med et nyt projekt som skulle være mere sandt, rigtigt eller musikalsk. Det drejer sig mere om at aftegne kontourerne af et mulighedsrum for at tænke “noget andet”, således at man ikke i dag partout behøver at se sig henvist til accept, af det musikalske tankegods der har perpetueret sig selv igennem det 20. årh. Det er m.a.o. *forskydningens mulighed* det drejer sig om at bibeholde, fremfor forsøget på at kritisere en given sandhed ud fra glorificeringen af en ny, bedre og mere sand sandhed. Det drejer sig kort sagt om at sætte betingelserne (herunder udfolde analyserne) der kan åbne op for antydningen af en transformation af den foreliggende situation.

346. Så tidligt som i 1873 hedder det hos Arthur Rimbaud: “Ciel! sommes-nous assez de damnés ici-bas! Mois j’ai tant de temps déjà dans leur troupe! Je les connais tous. Nous nous reconnaissons toujours ; nous nous dégoûtons. Le charité nous est inconnue. Mais nous sommes polis; nos relations avec le monde sont très-convenable ... Est-ce étonnant?”, Arthur Rimbaud *Une Saison en Enfer*, Librairie José Corti 1987, s. 307. Og hos Th. W. Adorno om individet i 1944: “Es wird nur so weit geduldet, wie seine rückhaltlose Identität mit dem Allgemeinen ausser Frage steht ... nur dadurch, dass die Individuen gar keine sind, sondern blosse Verkehrsknotenpunkte der Tendenzen des Allgemeinen, ist es möglich, sie bruchlos in die Allgemeinheit zurückzunehmen”, *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*, s. 163-164.
347. Filologen Nietzsches dictum fra tragedieskriftet om at livet ikke lader sig fundere moralsk eller rationelt, men kun som *æstetisk* fænomen lader sig evigt retfærdiggøre (jvf. *Die*

- Geburt Der Tragödie Aus Dem Geiste Der Musik*, s. 41, 148), står altså ikke – som han senere selv som genealog erkender det – til troende. Installationen af en “musikalitet” kan retrospektivt ses som symptom på at moderne videnskabelige subjektiviseringsmekanismer også har trængt sig ind på det æstetiske aspekt af livet. Denne erkendelse fungerer imidlertid i sig selv som modmagt og inspirerer således til intervention i dette forhold.
348. Georges Bataille *Den indre erfaring*, Rhodos 1972, s. 110. I dette perspektiv tilsiger skabelse af musik i den nuværende historiske situation ikke så meget en speciel stil, traditionsforvaltning, eller et særlig udtryk. I stedet bør tilblivelsen og erfaringen af musik definere et rum for sig, der repræsenterer en transformation af Homo-Musicus. Dette kalder på en sensitivitet hentet i dialogen mellem mangfoldige aktører og niveauer i kunstsystemet.
 349. Nærværende artikel kan ses som et casestudie af danske forhold, der ikke desto mindre må antages at stå i forhold til en bredere europæisk (tysk) tradition. Eks. disputerede de første magistre – der skulle gå hen og blive så indflydelsesrige (de tre beklædte eks. alle musikvidenskabelige professorater) i dansk musikliv – alle i udlandet: E. Abrahamsen (Fribourg), K. Jeppesen (Wien), og T. Krøgh (Berlin).
 350. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, bd.6, s. 867, (jeg fremhæver).
 351. Foucault citeret af J.E. Kristensen i *Mennekset mellem viden, magt og subjektivitet*, artiklens note 23.
 352. *Examen* dækker på fransk ikke blot “eksamination”, men også det bredere “undersøgelse” der konnoterer en inddragelsen af subjektive konstitutioner der rækker ud over den konkrete eksaminatoriske begivenhed.
 353. Michel Foucault *Overvågning og Straf*, s. 153, (jeg fremhæver).
 354. *Ibid.*, s. 153, (jeg fremhæver).
 355. *Ibid.*, s. 31
 356. Det er iflg. Foucault i den patologiske anatomis obduktionspraktik at menneskets første tilgrundsiggende erfaring af sig selv som et objekt – som *genstand* for viden – kommer til syne.
 357. Som konkret illustration kan man se en overraskende vending i retorikken henimod slutningen af Mozarts gennemgangen i Charles Rosens *The Classical Style*, Faber and Faber 1971, s. 324-325, (jeg fremhæver): “It is only through recognizing the *violence* and the *sensuality* at the center of Mozart’s work that we can make a start towards a comprehension of his structures ... In a *paradoxical* way ... to see Mozarts *daemon* more steadily ... In all of Mozart’s supreme expressions of suffering and terror ... there is something shockingly *voluptuous* ... The disconcertingly suggestive aspects ... are only a surface appearance of this *aggression*. His works are in many ways an assault upon the musical language that he helped to create: the powerful chromaticism that he could employ with such ease comes near at moments to *destroying* the tonal clarity that was essential to the significance of *his own* forms ...”. De ovenfor kursiverede begreber sammenfattes her i: “Vold”, “Sanselighed”, “Paradoks”, “Dæmoni”, “Vellystighed”, “Aggression”, “Selvdestruktivitet”. Rosens diskurs er både sober og nøgtern men slår i denne passage passage ud til siden i forhold til det øvrige sprog billede. Man kan konstatere at denne dekonstruktion af sit egentlige forehavende (en sammenfatning af markante træk af den “klassiske” musiks stil-sprog) som Rosen her er på vej ud i, i denne

sammenhæng konkret illustrerer en lytters muskalske erfaring af det principielt "andet". Her hos Rosen leder denne konkrete grænseerfaring af andethed i musikken, til en konfrontation med vrangsiden af den kohærens og sammenhæng han forsøger at fastholde som tråd i sin fremstilling af Haydn, Mozart og Beethovens æuvre. Den stilistiske syntese som Rosen virtuost redegør for, rystes pludselig i sin grundvold *præcis hvor det netop var forventet at den skulle kulminere og manifesterer sig i et suverænt zenith*. I den virtuose artikulation af stilens renhed eksponeres i Rosens diskurs dermed formens iboende selvdestruktivitet som radikal "andethed". Mozart vil mere end at forholde sig til den historiske situation som han inkarnerer stilistisk, og dette "mere" er måske det der henviser ham hos Rosen til en ambivalens, hørt som "det andet" i forhold til det genkendte (stilen indstiftet som konvention). Det moment af transgression som det ovenfor citerede vidner om i Rosens muskalske erfaring, vender sig altså præcis mod *stilen* som en ordensindstiftende identifikation af noget uregerligt og frem for alt problematisk i musikken. Stilen kommer dermed i opposition til et moment af den muskalske erfarings intensitet. Rosen-eksemplet antyder m.a.o. hvorledes stilenkonceptionens præcision og klarhed samtidig abonnerer på beherskelsens arbitraritet.

358. I det omfang at musikvidenskabens *historiske* diskurs normerer en forestilling om den *gode* musik, den *systematiske* diskurs definerer rammerne for det *sande* muskalske udsagn, og den *praktiske* dimension knytter an til en umiddelbar erfaring af *det skønne* i musikken, ser man en symbolsk tyngde bag musikvidenskabens institutionelt tredelte konstitu-

tion. Som Erling Kullberg er inde på det i årbogen *Cæcilia*, 1991, s. 61 kan uddifferentieringen af vidensfeltet i det gode, det sande og det skønne endvidere dateres tilbage til renæssancen og en på det tidspunkt netop spirende *humanisme*.

359. Adgangsprøven til det musikvidenskabelige studium er i dag prohibitiv og ikke vejledende som den tidligere har været det. Blandt dem der ikke frasorteres foregår der stadig en eksikvering af dygtig/mindre dygtig, musikalsk/umusikalsk. Den principielle funktion af Homo-Musicus som normbærer forekommer på ingen måde mindsket som følge af den prohibitive karakter af optagelsesprøven i forhold til tidligere.
360. J.E. Kristensen, L.-H. Schmidt "... kroppen [er] altid ... basisskemaet for al symbolisme", *Lys, Luft og Renlighed*, s. 15. Se også Lars-Henrik Schmidts *Stat og Magt*, Aalborg Universitetsforlag 1981, s. 70-72.
361. Jvf. *Gyldendals Musikhistorie*, bd. 3, s. 46, hvor man også – omend på et andet grundlag – søger en principielt beslægtet sondring mellem første og anden halvdel af det 20. årh.
362. Man ser i årtierne før og efter overgangen til det 19. årh., en central forudsætning for musikalitet som vi kender den. Latinskolen afløses i denne periode langsomt af et embedsmandsgymnasium. Man ser katedralskolerne frigøre sig fra kirken, således at skoleinstitutionen fra en relation til gejstligheden nu orienterer sig mod folket, i erkendelsen af de behov der nu indvarsles af de nye administrative, specialiserede funktioner i et borgerligt samfunds afløsning af en socialt forældet feudal struktur. I denne sekulariseringsproces ser man samtidig sangfaget opløse sig i sin traditionelle funktion, under det sæt af forpligtelser der eksisterede mellem latinskolen og kir-

- ken. Sangfaget legitimeres ikke længere primært ud fra et liturgisk defineret behov, men bliver nu *dannelse*. Opkomsten af denne kategori er utvivlsomt en af mulighedsbetingelserne for den musikalsk subjektiverende autoritet vi har set i forbindelse med opkomsten af musikvidenskaben i første halvdel af det 20. årh. (Se Knud Arnfreds *Sang bliver et skolefag* i *Årbog for dansk skolehistorie*, 1971, s. 54-70; samt Bengt Johnssons *Den danske skolemusiks historie indtil 1739*, s. 111-117).
363. Denne problematik antydes af Nietzsche i *Die Geburt Der Tragödie Aus Dem Geiste Der Musik*, s. 143. Se også referencerne til Lars-Henrik Schmidts forfatterskab.
364. I et uddrag fra *En ganske ny og sørgelig vise* forfattet anonymt (over melodien *Lattervisen*) til en fest på musikvidenskab sandsynligvis i 1941/42 hedder det: "Musikkens Muse leved stum/tit skrantende og syg/Hun boede i et bagagerum/midt i den indre by/Da Lægen saa det stakkels Skind/han mærked den var gal/Musikkens muse blev lagt ind/paa Frederiks Hospital/Her tar den største Fagkundskab/sig af Fru Musas Sind/og gi'r med største Sagkundskab/ Fru Musa Pulv're ind/af Plejemor hun uden Kny/faar Stemmen gjort egal/Musikkens Muse ligger syg/paa Frederiks Hospital". (1. og 2. Vers; Det Kgl. Bibl. – småtryk). Musikvidenskabeligt Laboratorium havde faktisk en overgang til huse i de gamle lokaler ved Frederiks Hospital.
365. Foucaultcitater fra L.-H. Schmidt/J.E. Kristensen, (red.) *Foucaults Blik*, s. 67. Niels Viggo Bentzon illustrerer i 1945 periodens tendens til sygeliggørelse af det normafvigende i en passus om Schönberg hvori det hedder at denne: "... er et barn af Tristankadencen, Romantikkens syge tvillingebroder, hvor Brahms er den raske ...". Citeret fra Michael Fjeldsøe, *op. cit.*, s. 9, (jeg fremhæver).
366. "Wissenschaft ist Wiederholung, verfeinert zu beobachteter Regelmässigkeit, aufbewahrt in Stereotypen". Th. W. Adorno *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*, s. 190. (Se også Poul Nielsen *Musik og Materialisme*, s. 76). Det moment af suverænitet som den musikalske erfaring potentielt rummer, kan ikke fastholdes i en videnskabelig bestræbelse der eksaminatorisk søger at tilordne (og dermed homogeniserer) denne. Når man i korleldesundervisningen *kropsligt (gestus) viser koret det man taler om (syn-taks)* sådan at lærdommen *høres* i det omfang den *ses*, er man allerede på afstand af denne erfaring. Men er det ikke netop en sådan erfaring der indskriver en musikalitet som fundamental og særdeles nærværende instans i dette scenarie?
367. Se *Overvågning og Straf*, s. 128 for Foucaults programmerklæring for sine institutionsanalyser.
368. I Peder Kaj Pedersen, *op. cit.* hedder det om musikopdragelsen i 1930'erne: "... at debatten perioden igennem i stigende grad synes isoleret fra den samfundsmæssige udvikling ... Skønt samfundsudviklingen kunne tilsige det modsatte, så bliver musikdebatten mere og mere afsides i forhold til samfundet og musikkens stilling", (*ibid.*, s. 107-108). Derved overser Pedersen at det netop er når: "... teorierne om ... musikopdragelse[n] stille[r] sig på det bestående grundlag", (*ibid.*, s. 108) i *tilsyneladende* afstand til samfundsdebatten, at musikopdragelsen på dette tidspunkt reelt bliver så effektivt et værktøj i en enddog *særdeles* samfundsmæssig og (på daværende tidspunkt) aktuel socialhygiejnisk overvejelse. Debattens selvforståelse om relativ autonomi i forhold til det om-

givende samfund er netop med til at camouflere, at debattens *præmisser* reelt er i berøring med en historisk specifik hygiejnisk sanering af samfundsmæssig karakter. Da problematiseringen af "de musikalske anlæg" også går igen i periodens kulturelle strømninger (Astrid Gøssel), bevæger denne problematik sig så at sige på tværs af den "klasse"orienterede basis-dikotomi, der ligger fremstillingens eksplicit marxistiske perspektiv (*ibid.*, s. 6, 56). Det er således ikke sådan at periodens progressive kræfter forholder sig kritisk til hele problematiseringen af musikaliteten, dens arvelige anlæg, sangens symbolfunktion, etc. Problemet er derfor forståeligt fremstillingens metodiske grundlag taget i betragtning. På side 55 er der tilløb til en refleksion over: "... den størrelse der hedder 'de musikalske anlæg' hos individerne ...", men denne strander da det også anføres: "... at diskussionen af musikvidenskaben ingen betydende rolle spiller i samtiden" (*ibid.*, s. 29). Dermed skønner fremstillingens forfatter det tilsyneladende ikke nødvendigt at berøre dette emne yderligere. Igen strander fremstillingen på at man tager periodens selvforståelse for pålydende. Læser man kilderne med henblik på at se hvad der siges i sprækkerne af diskursen; i dens margin, og ser dette i en sammenhæng med kronologisk sammenfaldende musikvidenskabelige tildragelser, viser det sig at videnskaben som autoritet tværtimod har haft en central rolle at spille – ikke bare som tavst baggrundsperspektiv for debatten men – som *intervenierende instans*. Det

er ikke nok at analysere periodens debat ud fra hvad der siges. Debattens karakteristika farves vel i ligeså høj grad af det der præcis udelades, forties, neddæmpes, eller opfattes som selvfølgelig? En ting er hvad der foregår i klummerne i DMT, noget ganske andet er hvad der konkret udspiller sig i almindelige menneskers hverdagsagtige berøring med musik i en eller anden form. Hvor P.K. Pedersens fremstilling på s. 3 klart anfører at analysen retter sig mod "teoretiske udsagn om musik", er dette måske årsagen til meningsforskellen, da jeg jo mere har forsøgt at se et antal kilder som vidnesbyrd om en *praktik* mellem mennesker, til forskel fra Pedersens eksplicit teoretiske analyse. Grunden til jeg kommenterer Pedersens værdifulde afhandling i denne sammenhæng, er at den så vidt jeg ved, er det værk der ligger tættest op ad den principielle problematik jeg her søger at reddegøre for.

369. J.E. Kristensen/L.-H. Schmidt i *Foucaults Blik*, s. 68.
370. Se her Lars-Henrik Schmidts *Magten og den Sociale Diskurs*, Aalborg Universitetsforlag, 1981.
371. Niels Krabbe *op. cit.*, s. 7-20.
372. *ibid.*, s. 10. Thomas Holme Hansen er (i forlængelse af Nils Schiørring, *op. cit.*, s. 372) i sin artikel *Danske doktordisputater i musikvidenskab i Cæcilia*, Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet, årg. 1992/93, s. 239, inde på at antagelsen af Angul Hammerichs disputats i 1892 udgør et alternativt bud på en egentlig "fødselsdato".
373. Søren Sørensen, *op. cit.*, Nils Schiørring, *op. cit.*