

også for danskere. Og så har vi ovenikøbet den oplevelse at læse om ganja-kultur og ghetto-reggae på klingende norsk. Noget der i danske øjne og ører kan være en sjov oplevelse. Som f.eks. på det sted, hvor S.M. har taget læseren med til en superprofessionel og helt igennem tuff pladeindspilningssituation i et studie, hvor ganja-skyerne ligger tungt og musikerne sveder. Her bliver det ufrivilligt komisk, når det hedder, at »I-Roy (produceren - v.a.) sender en guttunge ut etter brus.«

Denne bog kan med fordel supplere den allerede eksisterende reggae-litteratur. Bogen koster ca. 60 kr. og kan i Danmark indtil videre kun købes hos Haase og Søn i København.

P.S. Det var oprindeligt planen, at Norsk Gyldendal skulle udgive bogen, men forlaget fik kolde fødder, da man i bestyrelsen erfarede, at denne bog indeholder et forsvar af nydelse af marihuana - for nu at sige det mildt.

Kritik eller forsoning?

af Karin Sivertsen

Georg Knepler: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. – Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*. Reclam 1977. 663 sider. Kr. 22,–.

Günter Mayer: *Weltbild–Notenbild. – Zur Dialektik des musikalischen Materials*. Reclam 1978. 470 sider. Kr. 20,–.

Det internationale (tyksprogede) bogmarked for musikvidenskabelig litteratur får i disse år en veritabel vitaminindsprøjtning gennem den strøm af udgivelser, som tilføres det fra den østtyske musikforskning. Fra østtyske forlag er der i de senere år udkommet adskillige store videnskabelige arbejder, heriblandt de to bøger, som denne anmeldelse skal beskæftige sig med.

Normalt har de musikvidenskabelige musiktidsskrifter været stedet at søge, hvis man ville orientere sig i den nyeste forskning, men østtyskerne har nu satset på at opbygge et bogmarked, et projekt, som skulle have de bedst mulige betingelser set ud fra en købersynsvinkel. Bøgernes pris er så lav, at der nærmest er tale om symbolsk betaling.

Og hvad får man så for sine penge?

Generelt er der tale om samleudgivelser af tidligere offentliggjorte artikler fra de østtyske musiktidsskrifter eller bidrag fra de mange musikkongresser, normalt med en eller to nye artikler. Der er altså ikke altid tale om nyudgivelser. Bliver man i første omgang skuffet over dette opvejes denne skuffelse imidlertid af den nytte, der ligger i at en række artikler, der omhandler samme emne, er blevet samlet på et sted. Karakteristisk for bøgerne er nemlig, at der til trods for antologikarakteren altid er en indre logik i udvælgelsen af artikelstoffet, således at det er en relativt afgrænset problemstilling der behandles.

En udgivelsespolitik af denne art er efter min mening meget værdifuld både set i et videnskabeligt og et pædagogisk perspektiv.

Det er forbundet med speciel interesse at sammenligne Georg Knepler og Günter Mayers nyeste bøger. Begge forfattere beskæftiger sig med musikvidenskabens teori og metodik indenfor en marxistisk referenceramme. Alligevel arbejder de to forfattere med forskellige teoretiske modeller for *materialistisk musiktolkning*, forstået på den måde, at selve det sociologiske grundproblem i musikvidenskabens, spørgsmålet om musikkens placering i den samfundsmæssige helhed, opstilles forskelligt hos dem.

Allerede i de to bøgers titler træder dette forhold frem, »*Geschichte als Weg zum Musikverständnis*« overfor »*Weltbild–Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials*« (mine fremhævelser).

Kneplers udgangspunkt for beskæftigelsen med musik er det historiske forløb den kompositoriske virksomhed indgår i. Forklaringsmodellen for den musikalske og dermed musikhistoriske udvikling (med streg under udvikling) finder han derfor i sidste instans i den klassemæssige udvikling i samfundet jf. f.eks. »*Methodologisches Nachwort*«, i hvilket Knepler opstiller en forskningsmodel, der tager udgangspunkt i den universalhistoriske sammenhæng de musikalske fænomener dannes i. (*Geschichte als Weg...* s. 537). Günter Mayer forstøder omvendt almenhistorien som direkte forklaringsfaktor i sin materialistiske musiktolkningsmodel, idet han fastslår, at det er i det musikalske materiale og kun der, musikkens materialitet skal søges. »... det specifikke materielle medium for det musikalske sprog, betragtet som den kunstart, der retter sig mod høresansen, er det musikalske materiale« (*Weltbild–Notenbild* s.48).

Der er altså tale om henholdsvis en ekstern (trancenderende) og en intern (immanent) fortolkningsmodel og disse forskellige

udgangspunkter får vældige konsekvenser både for musiktolkningen men også (og det er nok så interessant) for hele det historisyn og den socialismeopfattelse, der kan udledes af de to forfatteres videnskabelige praksis. Det skal vi vende tilbage til.



Fra venstre til højre:
Georg Knepler,
Hans Pischer, Fritz
Greissler og Horst
Domagalla.

Geschichte als Weg zum Musikverständnis er opdelt i 3 delvis uafhængige afsnit omhandlende 1) Musikkens urhistorie 2) Forskellige musikalske fænomener fra den tidlige musikhistorie og klassikken og 3) Fremskridts-begrebet som en nødvendig forudsætning for musikhistorieskrivning.

I afsnittet om musikkens urhistorie opstiller Knepler den hypotese, at musikken var et led i den tidligste menneskelige kommunikationsproces. Han forestiller sig, at der har eksisteret to parallelle kommunikative processer hver med sin funktion og syntaks; det talte sprog, der blev brugt i menneskenes kognitive kommunikation (dvs. det der vedrører tænkning og erfaring) og musik som det sprog, der brugtes i menneskenes emotive (dvs. følelsesmæssige) omgang med hinanden. Disse to former opstod samtidig og har udviklet sig i en dialektisk vekselvirkning i den historiske proces. Med denne hypotese binder Knepler musikken til selve den menneskelige livsproces, til selve menneskets materielle eksistens i dets omgang med naturen. Gennem musikken udtrykkes en primær funktion i menneskelig praksis, den skal altså ikke opfattes som en luksus, en nydelseskategori, som opstår, når de materielle behov først er dækket. Man kan sige at Knepler forsoner den kognitive og den emotive side hos mennesket og placerer musikken som bindeled i denne forsoningsproces.

Afsnittet om musikkens urhistorie er langt, over 200 sider, og det er kun selve grundtanken i teorien, der her er refereret. Men det store springende punkt i hele den teori, der bygges op omkring ovenstående hypotese er sandelig også gyldigheden af denne grundtanke. Knepler opstiller på Darwinistisk vis en lydens udviklingshistorie fra dyrets skrig til Beethoven. En sådan teori lader sig ikke dokumentere videnskabeligt, lydmateriale er noget anderledes flygtigt noget end dyrerigets materielle forekomster *men*, den lader sig fortolke, og her tror jeg vi er ved sagens kerne i forbindelse med Kneplers teori om musikkens urhistorie.

Jeg mener denne tolkningsmodel skal betragtes som led i bestræbelserne på at legitimere den socialistiske beskæftigelse med kunst fra tidligere historiske perioder, en legitimeringsbestræbelse som svarer til en ganske bestemt fase i den samfundsmæssige udvikling i østlandene. I denne fase (som Østtyskland er forblevet i længere end f.eks. nabolandet Polen) betragtes integrationen af kunsten fra den borgerlige og tidligere perioder som nødvendig, fordi socialismen endnu ikke har opbygget en selvstændig proletarisk kunst. Ved at binde musikken, dette fortvivlende umaterielle fænomen til menneskets omgang med naturen præsteres en materiel forklaringsmodel for musik. Da materialismen er socialismens filosofiske forudsætning er forbindelsen mellem musikken og socialismens etableret. Følgeslutninger af denne art er helt almindelige i videnskabelige produkter fra Østtyskland indtil de seneste år, hvor en ny mere empirisk bundet forskning begynder at dukke op, og hos Knepler finder vi dem altså stadig.

Under denne synsvinkel må afsnittet om musikkens urhistorie betragtes som myte snarere end videnskabeligt produkt. Og så sker det spændende at teksten pludselig får en sandhedsværdi, som den ikke kan have vurderet ud fra videnskabelige kriterier. Den åbner faktisk vores ører for en lydopfattelse, som kan udvide vores musikforståelse betydeligt, nattergalens sang eller ulvenes hyl som musik? Ja hvorfor ikke?

Med denne fortolkning er anmelderens holdning til bogens 3. afsnit samtidig foregrebet. Dette er nemlig en pendant til 1. afsnit, blot anvendes evolutionsteorien her på materiale fra moderne tid, regnet fra det naturvidenskabelige gennembrud i 14. og 15. årh., men afsnittet har klar adresse til det nuværende socialistiske østtyske samfund. Det handler kort fortalt om, hvordan det er en historisk nødvendighed at udskille de progressive kunstneriske elementer, dvs. produkter fra de *kunstnere*, der har taget progressiv stilling i klassekampen fra de regressive, de reaktionære kunstnere, som har forhindret frem-

skridtet. Ved denne adskillelse bevares de til enhver tid progressive kunstneriske frembringelser for det nuværende socialistiske samfund, de bliver en del af den borgerlige kulturelle arv, som er en vigtig ingrediens i den socialistiske verdens humanistiske livsanskuelse. Således er forbindelsen skabt mellem urmennesket og den socialistiske borger, som ifølge teorien repræsenterer det højeste udviklingstrin i menneskets historie.

Ser vi på bogens 2. afsnit er det af karakter helt forskelligt fra de to andre, idet det primært består af historisk fremstillende stof. Dette afsnit er spækket med spændende iagttagelser og originale indfaldsvinkler og delkonklusioner, men som med de øvrige afsnit gælder det, at helheden svækkes af Kneplers nærmest voldelige forsøg på at få de store brede sammenhænge etableret. Vi skal se et enkelt eksempel på dette.

Afsnittet indledes af en redegørelse for udviklingen i middelalderens musikalske praksis. Knepler fremlægger her en ny teori til belysning af frihed og nødvendighed i henholdsvis improvisation og komposition, idet han hævder, at førstnævnte er langt mere bunden af natur end sidstnævnte. Improvisation bygger nemlig ifølge Knepler på en strengt fikseret praksis, i hvilken kun rækkefølgen i anvendelsen af standartvendinger er fri, mens komposition er en relativt fri proces indtil det øjeblik musikstykket er nedfældet på papiret. Inde i komponistens hoved er der frihed til original strukturering af det musikalske materiale. Dette er jo en meget interessant konstatering hos en ellers meget dogmatisk marxistisk musikforsker. Synspunktet dukker op senere og uddybes her udfra et citat af Marx.

Citatet er fra »Louis Bonapartes attende Brumaire«, og det der skal vises er at Marx og Engels selv lagde stor vægt på overbygningsfænomenerne (herunder kunsten) som udviklingskonstituerende faktorer. Knepler skriver:

»Man må lægge mærke til, at Louis Bonapartes attende Brumaire (1851/52), et skrift, der analyserer de politiske begivenheder i Frankrig mellem december 1851 og august 1852, indledes med to-tre siders behandling af overbygningsfænomener. Der tales om »navne, kampparoler, kostumer«, som revolutioner betjener sig af, og de »idealer og kunstformer (fremhævet af G. K.), de selvbedrag ... sprog, lidenskaber og illusioner« og den »poesi«, som revolutionen kræver. Først omkring to dusin sider kommer Marx til de »materielle eksistensbetingelser«, der ligger til grund for de af ham analyserede begivenheder«

...

»Vi befinder os altså i godt selskab, når vi anser det for nødvendigt ikke at behandle illusioner, idealer og kunstformer som uvigtigt biprodukt. Man kan ikke periodisere (historien K. S.) uden at tage kunstudviklingen i betragtning. Det er en ren misforståelse hvis der af den rigtige og uundværlige bestemmelse, at bevidstheden er sekundær i forhold til materien, konkluderes, at udviklingen i produktivkræfterne og forandringer i basis først må være ført til ende før ideologiske processer kan registrere dem. Tværtimod. Fantasibegavede mennesker kan i tanke eller i kunstnerisk form foregribe, hvilke fremtidsmuligheder, der ligger i produktivkræfterne og i basis, længe før disse muligheder er realiserede. (s. 350)

Helt bortset fra, at det er en besynderlig anvendelse af dette citat og helt bortset fra at Louis Bonapartes attende Brumaire er et besynderligt skrift at anvende i denne sammenhæng (det handler om noget helt andet), så må det virkelig undre hvordan i alverden Knepler vil få dette synspunkt forenet med teorien om klassekampen som den drivkraft, der i sidste instans bestemmer også musikkens (og i det hele taget kunstens) udvikling. Skulle klassekampsteorien gælde generelt for den musikhistoriske udvikling, blot med undtagelse af de virkelig store komponister? Her er et meget svagt punkt hos Knepler.



Fra venstre til højre: Günter Mayer, Dieter Zechlin og Paul Rahner.

Men lad os se på Günter Mayers bog. *Weltbild–Notenbild* er en samling af artikler med følgende titler: »Hegel und die Musik«,

»Zum Personalstil Beethovens. Materialstand und ideologische Dimension«, »Materialtheorie bei Eisler. Zu Hanns Eislers Konzeption einer dialektischen Theorie der Musik.«, »Arnold Schönberg im Urteill Hanns Eislers«, »Zur musikalischen Integration des Dokumentarischen«, »Materialpraxis bei Dessau. Zur analyse des »Requiem für Lumumba«.

I modsætning til Knepler, som immigrerede til DDR efter statens grundlæggelse i 1949 og som har deltaget aktivt i hele opbygningsfasen, tilhører Günter Mayer kredsen af 2. generations musikforskere i DDR, i hvilken han i øjeblikket er den ledende teoretiker. Hans område er videnskabsteori hvoraf desværre følger at hans skrifter er ganske utroligt tunge at arbejde med. Det er dog umagen værd at gøre sig aden anstrengelse det er at sætte sig ind i hans dialektiske model for materialistisk musikanalyse.

Allerede i titlerne i de seks artikler kan vi se hvordan interessen er koncentreret om det musikalske materiale. Der er ikke plads til på dette sted at gennemgå en eller flere af bogens artikler, dertil er de for komprimerede og en kort gengivelse ville uvægerlig medføre en voldsom forgrovn af Mayers synspunkter, jeg har derfor valgt at referere den materialeteori, der er grundlaget for Mayers behandling af musik relativt udførligt.

Mayer opstiller en dialektisk tolkningsmodel for musik udfra den egentlig indlysende kendsgerning, at musik kan betragtes på to væsensforskellige måder 1. som *betydningsbærende* fænomen og 2. som betydningsbærende *fænomen*, repræsenterende henholdsvis en indholdsæstetisk og en form- eller materialeæstetisk tilgang.

Den første betragtningsmåde lægger vægt på det processuelle aspekt ved skabende kunstnerisk virksomhed. Musik betragtes her som en speciel original måde og form for tilordning af det overleverede musikalske materiale, en gennem værki-deem formet artikulation af betydningsammenhænge. Til konkret anskueliggørelse kunne man nævne den klassiske sonateforms brug i Beethovens symfonier. Hos Beethoven får den overleverede sonateform et nyt udtryk i kraft af den for Beethoven særegne tematiske bearbejdning i gennemførelsesdelen, og ved reprisens nye symbolværdi, men også ved selve temaernes art. Den nye bearbejdning af det foreliggende materiale formidler et udsagn, som kan gøres til genstand for indholdsanalyse.

Den anden betragtningsmåde lægger vægt på musik som resultat. Her drejer det sig om at definere det enhedsprægede

kompleks af karakteristiske kendetegn ved det klingende resultat. Den kompositoriske metode er her anskueliggjort ved sig selv. Processen er glemt og kan først post festum udledes af resultatet. Anliggendet er at iagttage, hvad formen i sig selv kan udsige om det musikalske materiales »tilstand«. Genstand for en analyse kunne i dette tilfælde være Beethovens 5. symfoni og kun denne, betragtet som autonomt resultat.

Ingen musikfortolkningstradition har benægtet, at musik både er betydningsbærende og anonymt klingende, men forskellige skoler (karakteristiske modpoler er musikhermeneutikken og den stilanalytiske tradition) har lagt vægt på hver sin side i deres musikfortolkende praksis, betinget af den bevidste eller ubevidste interesse hos interpreterne, som igen er betinget af den historiske situation osv.

Mayer indser at de to sider må opfattes som dialektisk forbundne ligebyrdige størrelser, hvorved han er i stand til at begribe musikken i hele dens fylde. Teorien holdes så at sige flydende, hverken form eller indhold får primat, og *afspejler herved selv musikkens egenart*. Dette er teoriens enkle med fremragende indsigt.

Sprogligt udtrykkes teoriens dialektiske grundstruktur i formuleringen: materiale bliver sprog og sprog bliver materiale. Klarere kunne det samme udtrykkes i sætningerne: musik betragtet som sprog og musik betragtet som materiale. Mayers abstrakte formulering taber ganske vist i klarhed, men vinder alligevel i sidste instans, fordi selve den sproglige formulering udtrykker den dialektiske sammenhæng mellem musikkens indholds- og materialeside og forklarer deres indbyrdes forbundethed.

Ved begge betragtningsmåder gælder det, at det er i det musikalske *materiale* og i bearbejdningen af det musikalske *materiale* dets udsagn skal søges. Man kunne spørge: hvor ellers? Men dette er ikke så selvfølgeligt F.eks. mente Knepler jo, at det var i epokens klasse-mæssige modsætninger tolkningen af musikkens skulle søges og vi kender også den psykologiske tolkningsmodel, hvor komponistens personlighedsstruktur gøres til det primære tolkningsgrundlag.

Vigtigt er det også at forstå at forestillingen om en absolut materialistisk tolkningsmodel for musik, altså en model, som har universel gyldighed til alle tider og overfor alle former for musikalsk aktivitet, afvises med denne teori. I stedet fremlægges en historisk følsom model, altså en model, der er åben og kan tilpasses forskellige historiske formationer. Lidt firkan-tet udtrykt kan man sige, at den fremadrettede, selvsikre, optimistiske fortolkningsramme, som vi fandt hos Knepler erstat-

tes af en mere søgende og mindre entydig forklaringsmodel for fænomenet musik.

De to tolkningsmodeller vi finder hos Knepler og Mayer afspejler som allerede nævnt forskellige stadier i den socialistiske udvikling i Østtyskland. Man kan imidlertid prøve at betragte dem uden at inddrage den historiske kontekst de indgår i. Ved en sådan betragtningsmåde kan vi uddrage følgende essenser af teorierne.

Kneplers teori bliver så en forsoningsteori, en teori, der vil indordne kunstnerisk virksomhed helt under de krav, der stilles for den generelle samfundsmæssige udvikling. Kunsten tillades her ingen egenverdi eller funktion, den må lydigt medvirke til opbygningen af det socialistiske samfund. Den må genspejle den socialistiske virkelighed optimistisk for at tjene det fælles mål som først og fremmest omhandler økonomiske forbedringer.

Kunsten får her en funktion som ideologi, men vel at mærke som *åbent* og naturligt integreret element i en større helhed (i modsætning til den skjulte funktion ideologidannelsen i den kapitalistiske verden har).

Med Mayers teori tilbagegives kunsten en vis selvstændighed og frihed til at kritisere. I hans teori står kunsten anfægtende overfor den samfundsmæssige virkelighed. Som den iagttager, men ikke nødvendigvis bekræfter.

Mayers teori afspejler således det opbrud i den dogmatiske og ensrettede socialisme, som kan iagttages overalt i de østeuropæiske lande i øjeblikket, hvilket igen viser noget om den nære sammenhæng mellem videnskab og almen samfundsmæssig udvikling i de socialistiske lande.

Forfattere i dette nummer:

Lars Ole Bonde. cand.mag. i musik og dansk, adjunkt ved Skanderborg Amtsgymnasium.

Lars Nielsen. stud.mag. i musik, timelærer på Køge Gymnasium.

Karin Sivertsen. cand.mag. i historie og musik.

Niels Krabbe. lektor ved Musikvidenskabeligt Institut, KU.

Sven Fenger. cand.phil i musik, undervisningsassistent ved ÅU og AUC.

NYE PLADER

Det følgende er en liste over nye plader, som vi mener har interesse for vore læsere. De bemærkninger, vi knytter til de enkelte plader, er udelukkende af informativ karakter. Der er altså ikke tale om en række minianmeldelser.

Danske plader

Paul Banks og Jørgen Lang. MdLP 6032

Dansk engelsk folk-beat af to garvede musikere fra den danske folkrockscene (guitar og mundharmonika). På pladen medvirker desuden Michael Friis på bas og Martin Andersen på violin.

Barbarossa og hans æsler: »En sang om frihed«. RLP 80 001
Pladen indeholder musik af den græske komponist Mikis Teodorakis, arrangeret for kor og orkester, og med tekster på dansk. Teksterne handler om det græske folks kamp mod diktaturet. Det er korsang på en ny måde, og dermed nyt materiale og ny inspiration til et alternativt korarbejde.

Bazaar: »Gibbon jump«.

Amar
»Bazaar-musik« er en blanding af folkemusik, jazz, rock, latin, funk etc., og denne plade er ingen undtagelse. Musikerne er: Peter Bastian, Anders Koppel, Finn Gustafsson, Flemming Quist Møller, og Papi Arosemena.

Byggersange: »Byggeren overgir sig aldrig«.

Musikpres 3. (single)
Sange fra kampene på Nørrebro. De medvirkende er, foruden politi og hunde, to musikgrupper fra Nørrebro, der har slået sig sammen under navnet »1. Majgruppen«.

Al overskud fra pladen går til byggerkampen og til de fængslede og anholdte folk i sagen.

Børn og voksne på Aasivik 79: »Fam«.

Ulo 6
Grønlandsk børneplade for børn og med børn. Pladen indeholder 16 sange og gamle grønlandske børneremser.

Carácas: »En strålende tid«.

BDLP/MC 707
Danske sange og blandingsmusik, bestående af funk, jazz, soul, og rock. Musikerne er alle »gamle« på den danske jazz-rockscene.