

Sanselighedens skæbne

– den klassiske musik som eksempel

af Hanne Tofte Jespersen

I efteråret '81 kunne nogle skoler og en række musikforeninger rundt omkring i landet tilbyde noget – med ARTE som markedsførende led – der til en begyndelse fortjener betegnelsen »en usædvanlig koncert«.

Sandsynligvis har overraskelsen været på både publikums og de lokale arrangørers side, thi hvad der udspandt sig i løbet af den godt halvanden time lange koncert, kunne dårligt have været beskrevet på forhånd; det skulle opleves. Og oplevelse fik man, formidlet af tre musikalske og personlige kraftcentre: Fuzzy, Morten Zeuthen og Peter Bastian.

Som bekendt er de alle tre musikere, der ikke har begrænset deres virke til en enkelt musikalsk stil, men formår at bevæge sig indenfor adskillige og højest forskelligartede musikalske udtryk. Det interessante ved den her omtalte koncert var imidlertid, at langt størsteparten af programmet var centreret om *klassisk musik*. Interessant fordi formidlingen af den klassiske musik var så radikal forskellig fra den, vi kender fra den etablerede koncertinstitution.

Man kan sige, at de tre musikere drog den fulde konsekvens af det faktum, at de med den klassiske musik forvalter en musikkultur, hvor det oprindelige udgangspunkt eller historiske tilhørsforhold er fundamentalt forskelligt fra nutidens, hvad enten man taler om musikudtrykket i sig selv eller om tilhørsforholdet af det. Og videre, at konsekvens her betyder at bruge, ja bringe klassisk musik ind i *nutiden*; ikke at føre nutiden tilbage til den klassiske musik. Hvilket også indebærer en reel stillingtagen til, at bortset fra netop den etablerede koncertinstitutions publikum er forudsætningerne for forståelse af og overhovedet lytten til klassisk musik faktisk ikke til stede eller rettere, forudsætningerne er »sat« af en helt anden musik og de dertil hørende ganske anderledes lyttevaner.

I praksis betød det et totalt brud på de rammer, der er normale for en klassisk koncert. En tendens som også andre musikere arbejder henimod, men som i dette tilfælde med hensyn til både form og indhold blev netop det totale brud. Det bestod

bl.a. i, at musikere talte lige så meget, som de spillede og i øvrigt spillede ret korte stykker eller enkeltsatser, som f.eks. to satser af en sonate for cello, fagot og klaver af Marcello eller et stykke for fagot og cello af Weyse.

Men denne talen skulle sandelig ikke bare fungere som udfyldende element i forhold til det »egentlige«. Den indgik derimod i den helhed, som var denne koncerts særkende, – i en fortættet atmosfære, der blev skabt i kraft af *nærheden*, elimineringen af den udvendige distance, der ellers kendetegner kjole- og-hvidt-musikken. En nærhed, der blev formidlet gennem musikernes fuldstændig tvangfri optræden, en grad af åbenhed og naturlighed overfor publikum, som kun er mulig, når udgangspunktet er ønsket om virkelig at formidle i præcis den konkrete situation, det vil sige *nå* publikum.

Og det kræver selvfølgelig bevidsthed om, hvad man gør, når man spiller for andre, bevidsthed om den musik, man spiller og det publikum, man spiller for. Hvis nogen nu skulle sidde tilbage med indvendingen »entertainment« og dermed mene at have gennemskuet den omtalte koncert, så er der dertil kun at melde hus forbi. For det var samtidig et møde med musikere, der mestrer det for musikkens professionelle så altafgørende: at overgive sig den musik, det gælder, *når* det gælder; transcendere sig selv så at sige. Det var nemlig med nærheden lykkedes at skabe det rum for musikken, som gjorde, at der i sjældnen grad kom *musik* ud af det – på begge sider af den scene, der i øvrigt ikke var der.

Wenn es nur so ist. . .

Når dette ikke sker særlig ofte, og da slet ikke henimod slutningen af det 20. århundrede, hænger det sammen med den klassiske musiks *historiske* betingethed. Klassisk musik står her for den vest-europæiske kunstmusik. Når denne musik overhovedet i vor tid gøres til genstand for en kritisk-historisk beskæftigelse, skyldes det først og fremmest eksistensen af en

modpol til kunstmusikken, i form af populærmusikken¹, som sætter kunstmusikken i relief.

Populærmusikkens tidlige historie skriver sig tilbage til første halvdel af 1800-tallet². Men det er i kraft af masseproduktionen, kulturindustriens enorme vækst i det 20. årh. frem



tegning fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Dannelsens genvordigheder (Picasso: Le Pianiste. 31.12.70).

til disse produkters totale dominans nu, at vi har fået øjnene op for den klassiske musiks historiske bundethed eller betingethed. En betingethed, der slår igennem i det musikalske materiale, i formningen af det, og som lige så vel finder udtryk i de »krav« til oplevelsen af den, der udgør den bevidsthedsmæssige basis for tilegnelsen (receptionen), – når vi altså taler om en lyttemåde i overensstemmelse med musikken.

¹Udtrykket er brugt *uden* værdiladning: alle forhåndenværende udtryk, ikke mindst »rytmisk musik«, er problematiske.

²Musiceren i hjemmet indgik som et vigtigt led i denne tids Biedermeierkultur, og frem for alt blev der spillet klaver. »Et hjem med klaver« symboliserede dannelse, i løbet af 1800-tallet i stigende grad og måske netop indenfor småborgerskabet, hvis dannelsesstrang det store udbud af klaverstykker var et af svarene på.

Litt. bl.a. i: »Fra et hjem med klaver. Til en samfundsmæssig forståelse af trivialmusikken i 1800-tallet« (PubliMus 1979).

Med andre ord, den klassiske musik er væsensforskellig fra anden musik, og dette dens væsen er hovedemnet for denne artikel i hvert fald i eet af dets aspekter, nemlig det sanselige indhold. Men forståelsen af dens væsen bygger på en helhedsopfattelse, der ser fremkomsten af æstetiske produkter, kunst – såvel som kulturindustrielle, – som historisk begrundede i den samfundsmæssige totalitet. Modsætningen imellem kunstmusikken og populærmusikken er altså en modsætning, der er samfundsmæssigt produceret, hvor vi i vor forståelse af den er i stand til at tænke indholdet, delene sammen. Ikke for at sammenføje dem, men for at begribe helheden:

»Enheden mellem musikens to sfærer består efter dette i deres uløste modsigelse. De hænger ikke sammen f.eks. på den måde, at den underste udgør en slags folkelig propædeutik til den øverste eller at den øverste kan låne sin tabte kollektive kraft fra den nederste. Helheden lader sig ikke sammenaddere af de adskilte halvdele, men i hver af dem kommer forandringerne i helheden til syne, uanset hvor perspektivisk det så også sker, idet helheden ikke bevæger sig på anden måde end i modsigelsen«.

Th.W. Adorno: »Om fetichkarakteren i musikken og regressionen hos lytteren« (1938).

Den øverste sfæres »tabte kollektive kraft« er udtryk for den seriøse musiks udvikling henimod stadig større kompleksitet i løbet af det 19. århundrede. Denne bevægelse betyder jo samtidig, at den fjerner sig fra en stadig større del af publikum, hvor den oprindeligt – og det er et meget kort tidsrum i historien – kunne siges at rumme det hele.

»Wenn es nur so ist, dass der Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgegen.«³ Goethe

Det sker, hævder Adorno (i »Fetichkarakteren...«), for sidste gang i Mozarts Tryllefløjten: »Her sammenfalder frigørelsens utopi nøje med fornøjelsen over en syngespilscouplet. Efter »Tryllefløjten har det ikke længere været muligt at tvinge seriøs og let musik sammen«. – Her står vi så med den borgerlige musiks dilemma.

³Når det blot er sådan, at mængden af tilskuere har glæde ved frembringelsen; den højere mening vil samtidig ikke unddrage sig de indviede opmærksomhed.

Natur og kultur. Den truede sanselighed

Denne polarisering ud i to adskilte sfærer⁴ handler også om sanselighedens udgrænsning/forsvinden fra den ene, den seriøse musiks sfære, og dens (gen-)opdukken i den anden, i populærmusikken. At tale om *forsvinden* er dog tydeligvis at reducere problemet, for selv om det sanselige indhold i hhv. den seriøse og i underholdningsmusikken og med det oplevelsen er af forskellig art, er der dog det fællestræk, at de begge er *æstetiske* produkter, objekter for sanserne. Spørgsmålet bliver herefter, hvad det er for en formning af sanseligheden, der er tale om. Hvad sker der indenfor spændingsfeltet: menneskelige (samfundsmæssige) vilkår/menneskelig bevidsthed – når dette felt ændrer sig, og hvad sker der i forhold til de menneskelige udtryk som f.eks. musik?

Når vi overhovedet interesserer os for sanseligheden som selvstændigt emne, sker det i erkendelse af, at sanseligheden er truet. Menneskets historie kan beskrives som historien om menneskets stadig større beherskelse af naturen. Mennesket som sansende væsen er selv et stykke natur. Men det er samtidig et tænkende væsen og er dermed i stand til at overvinde sine naturbundne vilkår, beherske, »menneskeliggøre« naturen. Denne proces er modsætningsfuld. Mennesket bliver i takt med den samfundsmæssige organisering mere og mere uafhængigt af sin oprindelige naturbundethed, – og bliver dermed stadig mere fremmed for sit eget grundlag, idet det jo fjerner sig fra det.

I vor tid, hvor denne proces er vidt fremskreden, er modsigelsen så meget mere iøjnefaldende. Samfundsmæssiggørelsen, som finder sit objektive udtryk i det gennemindustrialiserede, teknologisk højtudviklede og bureaukratisk uigennemskueligt organiserede samfund, har sin subjektive side i den pris, det enkelte menneske betaler gennem den undertrykkelse af egne behov, som strukturen påtvinger.

Med andre ord, sanselighedens skæbne ligger os på sinde, fordi det i det senkapitalistiske samfund efterhånden står klart, hvor denne historiens udviklingsgang bærer hen. Den massive vægt på intellektet, nærmere betegnet de samfundsmæssige krav til individet om undertrykkelse og beherskelse af egne

⁴De to sfærer har som bekendt fået egne betegnelser, der er gået ind i musikfagets terminologi: som U- og E-musik. Betegnelserne stammer fra tysk radiofoni, hvor »U« står for »Unterhaltungs-« og »E« for »Ernste Musik«, jvf. DR's skelnen mellem Underholdnings- og Musikafdelingen.

behov, om tilpasning for at fungere hensigtsmæssigt i forhold til produktionen, – alt dette indebærer, at det er sanseligheden, *kroppen*, der skal undertrykkes og beherskes. Derfor er sanseligheden truet af total deformering⁵, og mennesket, subjektet henvises til kompensatorisk tilfredsstillelse. Her træder f.eks. underholdningsindustrien ind.

Rus eller renselse

Modsætningen mellem kunstmusikken og populærmusikken skal søges herfra. Populærmusikken kan træde ind som compensation i kraft af et bestemt sanseligt indhold. Nemlig et sådant, der kan virke *pirrende* for den sanselighed, der ellers holdes nede. Den lyst, som musikken vækker, er med andre ord for-lyst; den fører ikke til egentlig lyst og tilfredsstillelse – (i så fald ville sanseligheden jo udfoldes, kroppen gøre oprør).

Men som pirringsmusik i denne forstand egner den klassiske musik sig dårligt. Når klassisk musik i dag afvises eller simpelthen ikke kommer på tale som en del af musikforbruget (når vi undtager eliten, som musikfagets professionelle jo også selv tilhører), skyldes det først og fremmest, at den opleves som kedelig. Dels på grund af manglende rytmisk »appeal« eller som en gymnasieelev udtrykte det efter at have hørt Bach: »så sku' der bare nogen trommer på«. Men nok så meget fordi

⁵Dette er hovedtemaet i Alfred Krovos artikel: »Inderliggørelsen af det abstrakte arbejdes normer og sanselighedens skæbne« (1974). Inderliggørelse betyder jo, at noget bliver en del af individet, indoptaget i det; her altså præcis den kapitalistiske produktionsproces' normer:

»Når arbejdskraftens naturbasis i sine organismeriske, sensoriske og driftsmæssige dimensioner, når menneskelig sanselighed på et niveau af fuldt udviklet, materiel produktionsbetinget uddannelse, totalt bliver revet ind i denne forandringsproces . . . først da kan vi tale om dens »reelle subsumtion«. Krovos gør da rede for, på hvilke leder inderliggørelsen sætter igennem: 1) som ændring af tidsbevidstheden, »livstiden bliver til arbejdstid«, idet tidsbevidsthed struktureres af arbejdstidsnorm. 2) Som ændret forhold til omverdenen, »en tingsliggjort og feticheret erfaringsverden«, hvor vareproduktion medfører, at individet er fremmedgjort både overfor det, det producerer og det, det forbruger. 3) Endelig som afseksualisering, idet kroppens afretning til arbejdsinstrument forudsætter undertrykkelse, repression af seksualiteten, »en krop, der er afhængig af rytmerne og strukturen i seksuel tilfredsstillelse og organismisk lyst, en krop, hvori den seksuelle spændings og tilfredsstillelses tidsstruktur bliver fremherskende . . . ville ikke være i stand til denne præstation« (nemlig at blive afrettet til arbejdsinstrument).

den nutidige lytters opmærksomhed tilsyneladende primært er rettet imod klang. Og på denne baggrund lader den klassiske musik sig ikke strukturere; hvorfor den for lytteren forbliver mere eller mindre uoverskuelig – og kedelig. De få kendte high-lights som Beethovens 5. og Mozarts »Elvira Madigan-Koncert« bliver heroverfor undtagelser, der bekræfter reglen⁶.

Nu er hensigten med den klassiske musik heller ikke sansespirringen for dennes egen skyld. Snarere det modsatte. Dette er specifikt for denne musik:

»Måske er det musikkens dybeste ønske overhovedet ikke at blive hørt, end ikke set eller følt, men, om det var muligt, opfattet og anskuet i et Hinsides sanserne, ja endog sindet, altså i det åndeligt-rene«, siger Wendell Kretschmar i Thomas Manns »Doktor Faustus«.

En forståelse af denne tankegang om *hensigten* kan vi kun få ved at vende tilbage til spørgsmålet om, hvordan ændringer i forholdet mellem vilkår og bevidsthed slår igennem i udtryksformer, som her musik. Det er derfor nødvendigt at præcisere, *hvad* for vilkår og *hvilken* bevidsthedsmæssig konstitution eller sagt på en anden måde, hvor er vi henne i den historiske udvikling, når vi taler om »den klassiske musik«?

Den vesteuropæiske musiks historie bliver i den traditionelle musikvidenskab ført tilbage til den tidlig-kristne kirke, med dennes kulturelle fundament i det antikke Grækenland. Men musik som *kunst*, som selvstændig sfære er noget, der er specifikt for den borgerlige epoke; dens historie er derfor kædet uløseligt sammen med historien om kapitalismens gennembrud i Europa. Og det vil samtidig sige *individets* historie overhovedet. Renæssancen udgør begyndelsen til »individualis-

⁶ Dette fænomen, at det klassiske repertoire indsnævres til nogle få bestsellers, er et af de træk, Adorno i »Om Fetichkarakteren . . .« henfører under begrebet *musikalsk fetichisme*. Af andre lignende træk kan nævnes dyrkelsen af sangeren eller rettere af sangerens *stemmemateriale*; feticheringen af dirigenten (jvnf. »Lennie on town«-, Bernstein i København i efteråret, hvilket Hansgeorg Lenz problematiserede i sin anmeldelse i Information af koncerten i Falkoner C.) – træk som Adorno fører tilbage til det forhold, at hele det nutidige musikliv er behersket af vareformen. Kulturgoderne er som al anden produktion underlagt den kapitalistiske produktionsmåde, men i egenskab af kultur-varer tilsløres dette forhold: »det forekommer at være kendetegnet ved umiddelbarhed i forhold til goderne, men netop dette skin kan kulturgoderne takke deres bytteværdi for«.

mens epoke«, det er historien om naturbeherskelsen på det trin, hvor:

»Mennesket opdager sig selv og andre som individer, som adskilte enheder, han oplever naturen som noget adskilt fra sig selv i to henseender: som objekt for teoretisk og praktisk herredømme, og som et objekt for skønhed der kan nydes«.

Erich Fromm i »Flugten fra Friheden«.

Dette individs psykiske konstitution er frugten af den »nye tilværelses« opsplnitning mellem den udadvendte aktivitet (arbejde, økonomi) og det intime familieliv, hvad der betyder adskillelsen mellem fornuft og følelser⁷.

I og med den kapitalistiske produktionsmåde finder der altså en adskillelse sted mellem konsument og producent *også* på kulturens område. Hvor »kunst«-produktion i den førborgerlige periode var et led i den totale livssammenhæng – som i den folkelige musikkultur – sker der en afgørende ændring med hensyn til kulturprodukternes funktion. Fra at indgå i eksempelvis en kultisk sammenhæng, over det at være lydkulisse ved selskabeligt samvær – bliver musikken *kunst*, d.v.s. genstand for æstetisk nydelse og oplevelse.

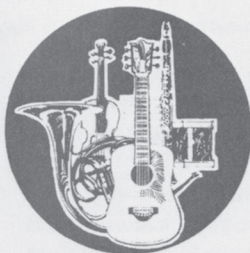
Men vi får ikke fat om karakteren, det særlige ved den klassiske (borgerlige) musik, medmindre vi inddrager det forhold, at musik fra da af er noget, der primært tager form inde i *hovedet* på folk, hvilket er fundamentalt forskelligt fra at beruse sig i sanser-(d.v.s. lyd-)indtrykket. Eller i hvert fald *en rus med klart hoved*.

Det sanseliges historie – sanselighedens historicitet

Den æstetiske nydelse består i nydelse »på afstand«, distance i oplevelsen. Den forudsætter med andre ord et individ, der behersker denne opleveform.

Dannelsen af det borgerlige individ er bl.a. den formning af sanseligheden, der muliggør kropsbeherskelse, behovsudsæt-

⁷ Det er med andre ord *borgeren*, det borgerlige individs dannelse, der er tale om, idet også den musik, det drejer sig om, refererer til borgerskabets, den herskende klasses, dannelse. En nærmere redegørelse for individets opkomst findes i Peter Olsens: »Historie og Psykologi«, hvis tre kapitler omhandler: 1) feudale livsformer og psykiske strukturer. 2) Borgerskabets opkomst og »individets« dannelse, og 3) proletariats opståen og udvikling. (P. Olsen: »Historie og Psykologi«, Dansk psykologisk Forlag 1978).



Geld ist wie Musik

Musik kann beruhigen, verzaubern – alles schöner machen im Leben. Musik gehört dazu. Und eben auch Geld.

Wer rechtzeitig spart, schafft den »Lebensrhythmus« besser. Kommen Sie zu uns, wenn's um Geld geht.

Sparkasse Bremen 

Am Brill 1 · 2800 Bremen 1 · Tel. 31 90



MASTERWORKS
MASTERWORKS

*-her
er et
godt
klassisk
712BND!*

MOZART:
Klaverkoncert no 21
»Elvira Madigan«,
Murray Perahia, piano

ALBINONI:
Adagio for or-
strygere.
Malgoire dir.

BRAHMS:
Violinkoncert,
Isaac Stern, violin,
Zubin Mehta dir.
N.Y.P.

Mozart
Eine kleine
Nachtmusik

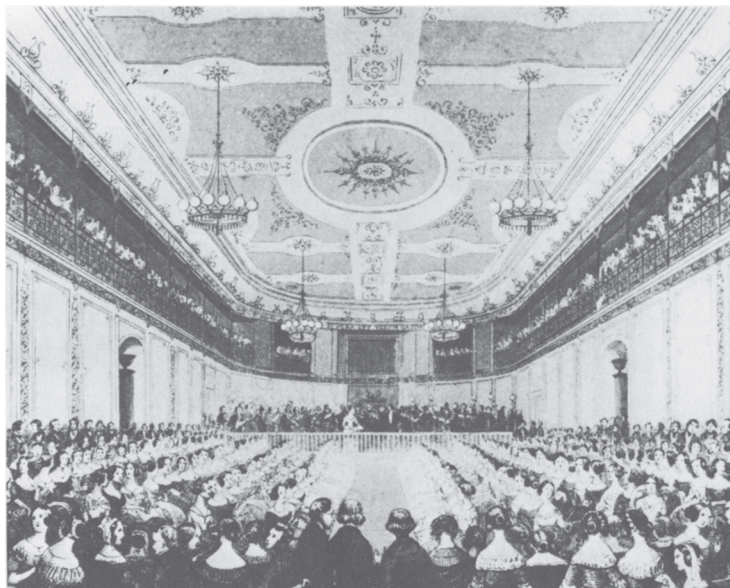
Schubert
Die Moldau

Liszt
Les Preludes

Tschai-kowsky
Capriccio
Italien

Tschai-kowsky
Klaverkoncert
Nr. 1 b-moll
Julian
von Karolyi

telse. I psykoanalytisk teori vil det sige driftsregulering, forklaret ud fra begreberne lyst- og realitetsprincip⁸. Driftsaf-savn, der fungerer i kraft af en bogstavelig talt indbygget evne til fortrængning og sublimering, er grundlaget for individets beherskelse af omverdenen. Det borgerlige individ skulle altså besidde de egenskaber, som muliggør den beherskelse, der ligger i at distancere sig fra, overskue, objektivere.



Den sublimerede sanselighed: »glæden er i tanken, ikke i kroppen« (ill. Koncert i Leipziger Gewandhaus, kobberstik ca. 1840).

»Samfundsmenneskets sanser er andre sanser end ikke-samfundsmenneskets . . .

Det er først det menneskelige væsens objektivt udfoldede rigdom, der dels udvikler, dels skaber den subjektive, menneskelige sanseligheds rigdom: det musikalske øre, blikket for formens skønhed, kort sagt: menneskelige nydelser og egnede *sanser*, d.v.s. sanser det bekræfter sig som *menneskelige* væsenskræfter. Thi ikke blot de fem sanser, også de såkaldt åndelige sanser, de praktiske sanser (vilje, kærlighed etc.), kort sagt: den *menneskelige* sans eller sansernes menneskelighed bliver først til i kraft af, at *deres* genstand er til, i kraft af den menneskeliggjorte natur. Kultiveringen af de fem sanser er hele den hidtige verdenshistories arbejde«.

Marx: Frühschriften.

Hvorledes fungerer da »mødet« mellem individ og omverden for den borgerlige musiks vedkommende?

Overhovedet at lytte til musik for at *lytte* og være i stand til at opfatte musik udefra som en helhed, som form, siger os noget – bevidsthedshistorisk – om, at vi har med et andet menneske at gøre end det før-borgerlige individ, og det siger samtidig noget om de forandringer, som musikken har undergået i udviklingen henimod en egentlig borgerlig tidsalder.

Forudsætningerne kan vi beskrive på forskellige niveauer. Vil vi holde beskrivelsen på det økonomiske plan, kan vi sige, at musik som al anden kunst, ja som al øvrig produktion løsrives fra sin brugsfunktion og bliver vare. – Socialt set fungerer kom-

⁸Disse principper knytter sig til Freuds model for psykiske processer, struktureringen i instanserne id, jeg og overjeg. Id'et er det oprindelige kontinuum af drifter, der i følge lyst-princippet stræber efter tilfredsstillelse. Jeg'et dannes efterhånden ud af dette id, som følge af reguleringen ml. tilfredsstillelse og forsagelse. Jeg'et erstatter mere og mere lyst-princippet med realitetsprincippet, der sætter individet i stand til at beherske omverdens krav. Overjeg'et udgør en selvstændiggjort instans i jeg'et, der erstatter den ydre(forældre-)autoritet med en indre (samvittighed, skyldfølelse).

ponisten(producenten) og publikum(konsumenterne) indenfor rammerne af det borgerlige kulturliv, for musikkens vedkommende især indenfor det offentlige koncertliv, som netop historisk set er en borgerlig foreteelse.

Men for at nå til bunds i »mødet« mellem koncertgænger og musikken, sådan som det finder sted i musikoplevelsen, må vi gribe ned i det specifikt musikalske, den sanselige materialitet og forstå, hvordan den formidles.

Egentlig »æstetisk« lytten er først mulig, når musikken, den klingende lyd, fremtræder som en art genstand. Det kan den på det tidspunkt (som ikke er noget punkt) i historien, hvor musikken etablerer sig i et selvstændigt område, som kunst.

Her finder vi musikken i skikkelse af *værk*; i kunstværket opfyldes kravet om, at musikken skal etablere sig genstandsmæssigt, lukke sig om sig selv:

»Der synes at ligge fastlagt noget i den borgerlige produktionsmåde, der ved kunstværker sigter mod lukkethed, alle detaljers relaterethed til helheden, og mod helhedens integrerende funktion som det meningsgivende over-(ordnede) begreb for alle detaljer. »Værk« i denne forstand er et borgerligt begreb (Leistung) længe før en »borgerlig tidsalder«, sikkert siden renæssancen«.

Peter Rummenhøller: »Unterhaltung« in der Musik. Th.W. Adorno zum Gedenken (6.8.79).

Denne proces er netop lige så langstrakt som historien om kultivering af de menneskelige sanser. Vi må søge at aflæse den historie dér, hvor den kommer til udtryk i medierne for sansningen; som i musik.

Musikkens centralperspektiv

Vanskeligheden ved at fremstille denne historie ligger vel i selve materialet musik – som klingende fænomen, der forløber i tid. På sin vis er det historien om menneskets stadig voksende beherskelse af dette materiale: som evnen til at strukturere og udfolde det i overensstemmelse med det til hver en tid udviklede niveau for menneskelig sansning. Og det vil grundlæggende sige menneskets forhold til *tid* og *rum*.

Når musikken kan fremtræde som værk, er det udtryk for afgørende ændringer i menneskets rum- og tidsopfattelse. Nemlig dem, der følger af »menneskets opkomst fra den før-individualistiske eksistens til en fase, hvor han er sig selv fuldt bevidst som et adskilt væsen«, sådan som Fromm karakteriserer renæssancen. Det adskilte individ kan jo omvendt holde

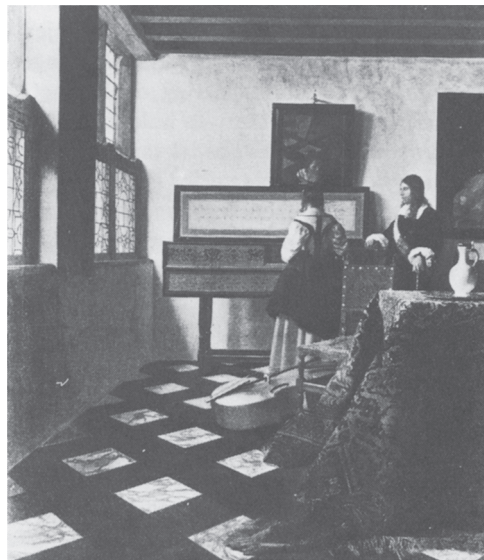
den verden, der ikke længere er ubetvinget, truende natur, på afstand, forholde sig til den.

I renæssancemaleriet bliver centralperspektivet midlet til på én gang at fastholde verden (billedet) og beskueren, adskille dem i det gensidige afhængighedsforhold, der er forudsætningen for, at billedet kan opleves æstetisk. – I musikken udgøres det tilsvarende strukturerende princip af *tonaliteten*. I kraft tonalitetsbegrebet i forbindelse med den *harmoniske* flerstemmighed kan vi tale om helhedens integrerende funktion, om at delene er underordnet og forholder sig til helheden, sådan som vi karakteriserer *det integrale kunstværk*.

Tonaliteten er med andre ord den ramme, der etablerer den *æstetiske distance* for musikkens vedkommende. Teknisk set er det den ligesvævende temperatur, der gør det muligt at fremstille den »rumillusion«, som er nødvendig, for at kunsten kan tjene sit nye formålsløse formål: at være »kunst«.

»Hvad rammen giver kunstværket er, at den symboliserer denne dets grænses dobbeltfunktion og forstærker den. Den udelukker omgivelserne og dermed betragteren fra kunstværket og hjælper dermed med at bringe det på afstand«.

Georg Simmel: »Zur Philosophie der Kunst«. Citeret efter Kurt Blaukops Musiksoziologie (1950).



Vermeer: *Musiktimen* (ca. 1664).

Den dobbelthed, der fremstilles, er præcis det frisatte individs situation; sanselighedens omformning, der giver frihed for ånden og lænker kroppen.

Det er en tendens, vi har med at gøre, en langsom proces der forløber over flere århundreder. Først i 1700-tallet kan den dur-moll-tonale musik for alvor siges at have overtaget. Til gengæld er der ingen tvivl, da tonaliteten først er etableret som det overordnede princip. Til at begynde med må den manifestere sig atter og atter; håndfast som i de mangfoldige baroksatters evindelige kvintskridtsekvenser – svarende til det vi kender fra utallige samtidigemaleriers gengivelse af rum med sort/hvide marmorfliser, som det der skaber perspektiv i billedet.

Musikrationalisering

Hvis vi tager denne proces som udtryk for den rationalisering⁹, der i følge Max Weber kan forstås som styrende princip for hele vesterlandets historiske udvikling, så er den i musikken karakteriseret ved bevægelsen *væk fra* det kropsligt funderede henimod en musik, hvis udtryk er rensat for kropslighed, sanselighed.

Her viser den vesteuropæiske musiks tætte forbindelse med den kristne kultur sig. Skridt for skridt banes vejen for den egentlig autonome musik i kraft af rationaliseringen af det musikalske materiale; en rationalisering, der i mangt og meget bæres af den kristne kirkes asketiske holdning.

Den tidlig-kristne kirke krævede, at sangen skulle fremstå som det *rene* udtryk. Den måtte derfor i første omgang bandlyse forstyrrende elementer som instrumental-ledsagelse, der kunne lede tanken, for ikke at sige kroppen, hen på musikkens forbindelse med dansen. Ligeledes måtte den liturgiske sang renses for en – i dansen – kropsligt begrundet rytmik, såvel som for uorganiseret flerstemmighed (heterofoni).

En forudsætning for tonalitetsens gennembrud er rationaliseringen af tonesystemet, som i allerhøjeste grad er udtryk for bestræbelserne på at beherske materialet: fra simpel tone-differentiering, over fastlæggelse af intervaller til bestræbel-

serne på at udvikle den hensigtsmæssige temperering, der skulle muliggøre omsættelsen af »musikkens rumlige princip«, harmonien, til det, der endelig kunne fremstille musikkens tredje dimension.

Med middelalderens »organiserede« flerstemmige kirkesang udvikler musikken sig til en skriftkultur, hvad der er af stor betydning for den videre rationaliseringsproces. I denne ser Weber instrumentalmusikkens dominans i den vestlige musikkultur som en naturlig følge af det i kulturen grundfæstede træk: bevægelsen væk fra, elimineringen af kroppen og det kropsligt begrundede.

Den instrumentalmusik, der sidenhen kommer til at spille så stor en rolle, er jo af en ganske anden art end den, kirken i den tidlige middelalder måtte forbyde. For selv om en række musikformer er overtaget fra dans som f.eks. instrumentalsuitens satser, så er det karakteristisk, at musikken *er* løsrevet fra det kropslige udtryk. Dansen stiliseres til hof- eller kunstdans, og dansemusikken stiliseres til instrumentalmusik. Dette sker altså på et meget »højere« trin i rationaliseringsprocessen, hvor det, at instrumentalmusikken overtager dansens symmetri- og periodeinddeling, forlængst ikke mere forlener den med et *kropsligt* udtryk.

I en egentlig sanselighedens historie med udgangspunkt i musikken, en slags ørets socialhistorie, må det, der her skitseres om musikrationalisering, naturligvis udarbejdes nøjere. Men netop Webers begreb om rationalisering, »zweckrationales Handeln« (handlen efter formål) forekommer evident som forståelsesramme for de træk, som musikhistorikere i hobe tal har påpeget som særlige for den vesteuropæiske musik.

Den sande uforståelighed

Og hermed nærmer vi os (igen) den egentlig borgerlige periodes musik, om hvilken vi for alvor kan sige, at her er sanseligheden kun mulig i sublimeret form. Den æstetiske distance er det, der på een gang muliggør *kunst*-oplevelsen og sikrer, at det adskilte forhold mellem værket og lytteren opretholdes:

»Den lyst, som det borgerlige kunstværk giver mulighed for, er en lyst ved intellektuel syntese, ved det lykkeligt anskueliggjorte begreb. Glæden er i tanken, ikke i kroppen«.
Hoffmann-Axthelm: Theorie der künstlerischen Arbeit (1974), citeret efter Krovoza.

⁹ Kan oversættes med »samfundsmæssiggørelse« i Marx' forstand. Se også Bilag II i Poul Nielsens »Musik og Materialisme«, til en forklaring af begrebet.

Det turde derfor også være indlysende, at denne særlige lyst er forbeholdt et privilegeret publikum, der klart er afgrænset fra masserne. I løbet af det 19. århundrede bliver konsekvensen af dette mere og mere udtalt:

»Hvad der førhen kun var en tendens, hældningen mod det integrale kunstværk (det *rene* kunstværk): her (i den egentlig borgerlige tidsalder, d.19.årh.) bliver det manifest og styrer nu mere og mere henimod en spaltning af musiklivet. Siden Beethoven tegner det stadig mere til, at sfæren for »værket« isolerer sig: seriøs musik i denne forstand underholder ikke mere, tværtimod, den kræver anstrengelse i form af bevidst indleven, den forudsætter sågar visse kundskaber, ud over kender- og liebhaverniveauet, kort sagt: reception af musik af denne art antager karakter af *arbejde*«.

P. Rummenhøller: »Unterhaltung« in der Musik.

Det, der med andre ord er ved at aftegne sig, er det kunstmusikens dilemma, som ligger i, at den i løbet af det 19. århundrede bliver stedse mere vanskelig at kapere for tilhøreren, hvorfor den sender flere og flere over i den anden lejr, til den musik, der ikke kræver »arbejde« for at blive forstået.

Dilemmaet er på sin vis en konsekvens af kunstens funktion i det borgerlige samfund. Netop ved at være *kunst* adskiller den sig fra realiteten; dens mulige sandhedsindhold er kun muligt, så længe kunsten er andet end den blotte afspejling af realiteten. Der ligger heri et krav om, at kunsten skal rumme den modsigelse, der – skjult – er bygget ind i det borgerlige samfund, modsigelsen mellem natur og kultur, krop og ånd, sanselighed og bevidsthed.

Vender vi tilbage til tankegangen om menneskets historie som historien om den stadigt voksende beherskelse af naturen, er *fremmedgørelsen* udtryk for, hvordan mennesket, subjektet oplever denne proces. Hvis kunsten skal være et sandt udtryk for, hvor vidt fremskreden denne (rationaliserings-)proces er, så bliver resultatet, at den (kunsten) efterhånden tømmes for sit sanselige indhold. – Sådan som vi kan iagttage det i den »store« musik, hvor konsekvensen i det 20. århundrede bliver den nye musik, hvis udtryk er sanselighedens endeligt, »desanselliggørelsen som idé« (Adorno om Webern).

Hvor gik sanseligheden hen, da den gik ud?

Hundrede år forinden, hos Beethoven er det stadig muligt i værket at rumme modsætningen. Den så at sige gennemleves i det musikalske tidsforløb, der i kraft af det formmæssige hele

udfolder sig som en slags dialektisk opgør mellem modsatte kræfter: tid, der struktureres i en slags rum (melodisk strøm/tonal disposition), hvor tidsbevidstheden i kraft af den harmoniske orden bevares. Den form for tidsbevidsthed, der her er tale om, er bevidstheden om *tid*, der »varer«. Det er den tid, der rummer fortid, nutid og fremtid i sig, den subjektive erfarings- eller livstid, – og som i det musikalske forløb svarer til fornemmelsen af, hele tiden at vide os *undervejs* i et forløb¹⁰.

Følgende lille passage fra 1. satsens af Beethovens klaver-sonate opus 101 viser lidt om, hvordan et sådant spændingsforløb skabes; hvordan en idé introduceres, prøvende i to omgange (markeret i nodeeksemplet med a' og a''), så atter sætter ind (a'''), for i en fantastisk spænding at holdes hen før den endelig udfoldes.



Beethoven, sonate nr. 28 op. 101, 1. sats takt 35–50.

¹⁰Med begreberne fra Henri Lefebvres »Kritik af hverdagslivet« er den tidsbevidsthed, der her beskrives, den *cykliske tid*, den, der kan opleves af en levende krop. Modsætningen hertil, den *lineære tid* er den, der som arbejdstid opdeles og måles som enheder, der til stadighed gentages. Tiden bliver til *rum*, til noget kvantitativt. Det, der oprindeligt kendetegnede livstiden – at den netop *ikke* var den ubønhørlige gentagelse af det samme forløb, men var der, hvor livet udviklede sig, suspenderes til fordel for det, der kan udmåles (d.v.s. underlægges den økonomiske tvang).

Sublimeret sanselighed, men ikke usanselig. Musik der taler gennem bevidstheden, men netop derigennem, – for derved egentlig at tale lige så meget til det underbevidste, til underlivet i mere end een forstand. Men i den tid musikken forløber, skal lytteren i høj grad udslette sig selv.

sangtekst og noder fjernet
af copyrightmæssige hensyn

Det forlanger U-musikken ikke. Her tillades det, som forvises fra den efterhånden mere og mere seriøse musik. Det gælder udfoldelsen af en harmonik som kunstmusikken, – ca. 150 år efter Beethoven – vel at mærke den *samtidige* kunstmusik, må forkaste som banal. Som f.eks. sådanne harmoniske raffinementer som overgangen fra forspil til vers i Beatles-sangen »If I fell in love with you« (på LP'en »A hard day's night« fra 1964). Det gælder for øvrigt også den utrolig indsmigrende melodi, som kendetegner sangen som helhed, og som vist mere end noget andet tydeliggør, *hvis* dilemma dette med det banale er.

Og endelig gælder det den utilslørede kropslighed, der er

rockmusikkens særkende. Men kropslighed på hvilke præmisser eller sagt på en anden måde: kan sanseligheden overhovedet i vor tid udfoldes i andet end »aflukker«, hvad der i sidste instans altid betyder faren for endnu en raffineret tilpasning?

Det spørgsmål må vi stille igen og igen. Og så længe det er tilfældet, er der brug for ethvert modtræk til elendigheden. – Som modtræk til tabet af den historiske bevidsthed gælder det ikke mindst den bevidste brug af den gamle musik.

Litteraturhenvisninger:

Adorno, Th.W.: Om Fetichkarakteren i musikken og regresionen hos lytteren (1938; let ændret i »Dissonanzen« 1958).

Blaukopf, Kurt: Musiksoziologie (St.Gallen 1950).

– : fra »Neue musikalische Verhaltensweise der Jugend« (Musikpädagogik, bd. 5. Mainz 1974): kapitlet »Körperliche und entkörperlichte Musik«.

Fra et hjem med klaver. Til en samfundsmæssig forståelse af trivialmusikken (PubliMus 1979).

Fromm, Erich: Flugten fra friheden, kap. 2 og 3 (1942).

Krovoza, Alfred: Inderliggørelsen af det abstrakte arbejdes normer og sanselighedens skæbne (1974; da.udg. i »Socialisationsforskning«, Borgen 1978).

Larsen, Peter: Billedet og historien (i »Visuel Kommunikation«, København 1980).

Lefébvre, Henri: Kritikken af hverdagslivet (1961), ty. udg. München 1975).

Mann, Thomas: Doktor Faustus (1947).

Nielsen, Poul: Musik og Materialisme, (Borgen 1978).

Olsén, Peter: Historie og psykologi, (Dansk Psykologisk Forlag, 1978).

Olsén, Peter & Andreasen, Peter: Om dannelsen af det borgerlige individ (i tidsskriftet »Udkast« nr. 2 og 3–4, Kbh. 1974).

Rummenhøller, Peter: »Unterhaltung« in der Musik. Th.W. Adorno zum Gedenken, 6.8.79.

Schädler, Stefan: Das Zyklische und das Repetitive. Zur Struktur populärer Musik (i »Massenkommunikationsforschung 3: Produktanalysen. Herausgegeben v. Dieter Prokop. Fischer Taschenb. Verl. 1977).