

Gåden Mozart – eller hvordan man bevarer en myte ved at gennembyde den

af Karin Sivertsen

Klassificerer man den store mængde af bøger, der skrives om musik, ud fra gængse videnskabelige kriterier, vil komponistbiografierne udgøre en enklave, der ligger i periferien af det egentligt videnskabelige område.

Denne anbringelse på grænsen mellem videnskab og litterær fiktion skyldes til dels det anlæg komponistbiografierne rent faktisk har haft. Adskillige af disse tilhører den litterære genre, der betegnes *belle tristiqué*, tænk bare på den berømte »Clair de lune« om Debussys liv.

En anden årsag til den marginale placering er af teoretisk art og omhandler det problem, der ligger i at overføre psykologiske eller socialt betingede forklaringer, der vedrører komponisten, til forklaringer af de værker denne har frembragt. Spørgsmålet om sådanne overføringer er relevante er langt fra formelt afklaret. F.eks. beskæftiger marxistisk orienterede musikforskere sig med emnet. Her kan modsætningen mellem de to østtyske musikforskere Georg Knepler og Günter Mayer tjene som eksempel. Knepler har fremsat en teori der handler om, at de musikalske udtryk afspejler primære klasseinteresser hos folket, som kanaliseres gennem komponisten, der personligt tager stilling i den samfundsmæssige udviklingsproces. Indenfor en sådan forståelsesramme har det naturligvis stor interesse at tolke komponistens intentioner. Günter Mayer mener omvendt, at selve værket er formet i historiens spejl, og det er denne formning, der skal danne grundlaget for den musikvidenskabelige undersøgelse. Komponistens liv og livsholdning har derfor kun interesse i anden position, som selvstændigt undersøgelsesobjekt.

Man kunne give diskussionen om kompo-

nistbiografiernes relevans et perspektiv ved at opstille en fiktiv situation. Man kunne forestille sig, at man kendte alle værkerne fra en bestemt komponists hånd, f.eks. Mozart. Det var også bekendt, at alle disse værker var skrevet af en og samme person, men komponisten Mozart var fuldstændig ubekendt. Værkerne var overleveret anonymt til eftertiden.

Ville en Mozart-biografi da kunne forklare os noget om værkerne, vi ikke kunne have erfaret før?

Spørgsmålet kan naturligvis ikke besvares entydigt, men personligt mener jeg ikke, en biografi ville kunne føje noget *væsentligt* til tolkningen af værkerne. Faktisk kunne man opstille problemet omvendt og sige: hvis forudsætningen for at forstå Mozarts værker var kendskab til komponistens liv, ville værkerne være ufuldstændige som kunstværker betragtet.

Til trods for dette, mener jeg, Wolfgang Hildesheimer Mozart-biografi, som er udkommet på dansk for ca. et år siden, kan fortælle os en hel masse om Mozart, om Mozarts musik og om musiktolkning i det hele taget. For straks at opløse det tilsyneladende paradoks, skal det understreges, at det ikke er bogens emne, der gør den specielt interessant, det er det opbrud med og den gennemgribende omformulering af den videnskabelige beskæftigelse med musikalsk materiale og producenterne af dette, komponisterne, der gør Hildesheimers bog betydningsfuld og får store dele af musiklitteraturen til at tage sig latterlig og forløjet ud.

Det handler altså om musikvidenskab og om hvordan musikvidenskab drives, hvilke rammer den sætter for sig selv, hvad der selekteres, hvad der forties, hvad musik overhovedet er for noget, og det handler om hvordan

man nærmer sig et fortidigt menneske, ovenikøbet en genial komponist.

For at begynde bagfra. Hildesheimer skriver herom »... det er umuligt at forstå et fortidigt menneske, og da langt mindre et geni, hvis man aldrig har forsøgt at forstå sig selv. Da der imidlertid kun er ringe overensstemmelse mellem geniets og beskriverens psyke, er det vor hensigt at anvende psykoanalysens erfaringer (...). Psykoanalysen har nemlig lært os om psykens typiske reaktioner lige til de dybeste traumer og på den ene side at anvende denne viden som et velegnet værktøj for erkendelsen på den anden side ikke at bruge ens egne sjælelige reaktioner som målestok«. Hildesheimer opstiller altså et absolut krav om selvindsigt som forudsætning for den videnskabelige beskæftigelse. Forstår interpreten ikke sig selv vil han bruge egne sjælelige reaktioner, moralske, æstetiske eller helt ubevidste reaktioner som målestok for hvad der kan udledes af kilderne.

Netop ønsketænkningen præger størstedelen af den kendte biografiske Mozart-litteratur. Hildesheimer viser et meget markant eksempel, et uddrag fra Bernhard Paumgartners Mozartbiografi udgivet så sent som 1945.

I hvert fald har efterverdenen glattet alle konflikter ud til en sådan harmoni, at den vel nok fremtræder som vemodig, men ideel skønhed, som synes at virke tilbage på omverdenen. Således har til eksempel Bernhard Paumgartner fremstillet Mozarts forbliven i Wien efter bruddet med ærkebiskoppen i 1781 på følgende måde: »Med moderlige arme omfavnede Donaustaden den stormomtumlede kunstner og gav ham husly i mesterårene«. Netop denne sætning forekommer os at være skoleeksempel på en radikal fortægnings; den demonstrerer hele den anomale skala: forfatterens

vidtløftige ambition, som overfor det overvældende tema gerne ville gribe højere end blot at holde sig til de enkle kendsgerninger, nemlig at Mozart opholdt sig i Wien; denne binding til forhold, som ønsketænkningen flygter fra: dette billede, som er præpareret for læseren, hvori alt skal forblive inden for rammerne af det fatbare, eller i det mindste inden for rammerne af det mulige, således som forfatterens forestillings-evne opfatter dette og som det derfor skal fremstilles for læseren; det mådehold, plausible som moder for ønsket om indordning, og det didaktiske, sikre, som en uomstødelig, dominerende fader; tænkning i nationale kategorier, i det foreliggende tilfælde som østriger; ordvalgets patos som tegn på den ubevidste vilje til assimilation med helten. For udlægger vi billedet med de »moderlige arme« hos hin »Donaustad«, denne »stormomtumlede kunstner«, som den »gav husly« og lægger dertil »mesterårene« – vandringsår kender vel intet hjem – så bliver tilbage som implikation, at Mozart i Wien fandt opfyldelse og hvilested. Vi kan heri kun være inderligt uenige. Det modsatte var som bekendt tilfældet.

Hildesheimer lader sig altså ikke lokke af det idylliske Mozartbillede, og de eksempler, der lægges frem til belysning af personen Mozart, giver bestemt heller ikke billedet af et idyllisk liv. De giver tværtimod billedet af et menneske med en fænomenalt bevægelig ånd og et gevaldigt emotionelt register, et menneske, der på den ene side er påfaldende frigjort fra tyngende moralske forestillinger og på den anden side påfaldende afhængig af umiddelbare fysiske behov. Læs f.eks. følgende kærlige passage i et brev til hustruen Constanze af 23. maj 1789:

...torsdag den 28nde tager jeg til Dresden, hvor jeg vil overnatte. den 1te Juny vil jeg sove i Prag, og den 4: – den 4de? – hos min kæreste lille kone; – gør din søde skønneste rede rigtig fint i stand, for min bübderl [ca. = lille frække fyr; bübeln betyder »gantes (med kvinder)«] fortjener virkelig det, han har opført sig helt pænt og ønsker

sig intet andet end at besidde din smukkeste (. . .), forestil dig den lille skurk, for medens jeg skriver sådan lister han sig op bordet og (viser) sig med (spørgsmål) men jeg ikke sen (giver) ham en kraftig næsetryk – (fyren) er dog kun (. . .) nu brænder (også) den slyngel endnu mere og lader sig næsten ikke styre. . .

Disse linier er strøget i brevet og siden gjort læselige igen ad fotografisk vej. Kun de steder, der er anført med punkter i parentes har ikke kunnet tydes. De er sandsynligvis blevet streget over flere gange og meget eftertrykkeligt. Følgende eksempel er omvendt af uforklarlige grunde blevet stående i Mozarts brev af 19. maj 1789:

hvordan kan du da tro, ja blot formode, at jeg har glemt Dig? – Hvordan skulle det være muligt? – for denne Formodning skal Du straks den første nat have et bravt dask på Din kære kysseværdige numse, regn kun med det. . .

Fnisende må vi konstatere, at Mozart altså ikke udelukkende befattede sig med åndelige materier – men hvorfor skulle han egentlig også det? Mozart som genstand for tilbedelse er romantikernes opfindelse.

Hvilket ærinde har Hildesheimer nu med sine »afsløringer«? Drejer det sig virkelig bare om at klæde Mozart af og efterlade ham nogen og degraderet? Spørgsmålet er retorisk, selvfølgelig gør det ikke det. Afsløringen gælder ikke Mozart, men det Mozartbillede, som biograferne omhyggeligt har bygget op gennem to århundreder. Først Constanze og etatsråd Nissen, hendes mand i andet ægteskab, siden adskillige andre, og da den musikvidenskabelig interesse i højere grad blev rettet mod værkerne og deres æstetiske ophøjethed, blev dette billede stående som leverandør af en passende guddommelig tilbagespejling, således at værkerne og manden kunne forblive ét.

For Hildesheimer er dette uacceptabelt. Hvor sagen drejer som om kunst, drejer det sig også om sandhed, og det er kun for de bønnerte at sandheden er ilde hørt. Hildesheimer kommer ikke i noget dilemma selv om hans

udlægning af personen Mozart ikke opfylder de krav til ophøjethed, som musikken tilbyder os visioner om. Tværtimod. Der hvor tidligere biografer har måttet slå knude på sig selv, fordi Mozarts breve selv for en nok så positiv læser ikke kunne tolkes i Apollons ånd, men snarere i Baccus, der kan Hildesheimer roligt konstatere, at for Mozart er ydre sociale og moralske krav simpelthen ikke ting, der tages alvorligt. En eneste ting er alvorlig, musikken. For Mozart, skriver Hildesheimer, er virkeligheden musikens virkelighed, ikke den ydre samfundsmæssige virkelighed.

Man skal nok leve sig helt ind i tankegangen for ikke at fejlfortolke dette udsagn som genidyrkelse i romantisk, idealistisk forstand. Der er nemlig tale om en materielt forankret konstatering ikke om et forsøg på endnu engang at placere Mozart oppe i himlen.

Hildesheimer giver to slående og meget illustrative eksempler på denne »genkvalitet« hos Mozart. Det ene gælder hans kompositoriske metode. Al komposition foregik i hovedet og nedskriften var kun en besværlig praktisk nødvendighed. Mens hans skrev sine kompositioner ned, snakkede han eller fik noget fortalt. 20. april 1782 skriver han til sin søster:

...her sender jeg dig et Praeludio og en trestemmig fuga, – det er netop Grunden til, at jeg ikke har svaret dig med det samme, fordi jeg – på grund af at skrive de majsommelige små noder ikke har kunnet blive færdig før. – det er heldigt skrevet ned. – dette Praeludio hører til først, så kommer fugaen bagefter. – men grunden var, at jeg allerede havde lavet fugaen først, og den har jeg skrevet ned, medens jeg udtænkte mig Praeludium'et. . .

Mozart komponerer altså præludiet, mens han skriver fugaen ned. Nu drejer det sig i dette præludium (K.383a) netop om noget klaverteknisk kompliceret, imens han foretager sig de øvrige ting, har han altså også hændernes potentielle funktion i hovedet.

Den kompositoriske proces har altså været i den grad virkelig for Mozart at det ikke frem-



Anstrengelserne for at forskønne (eller skal vi kalde det tilpasse) Mozartbilledet begrænser sig ikke til mennesket Mozarts moralske habitus. Også Mozarts ydre har tidligt vakt utilfredshed hos hans portrættører. Mozart var nemlig ikke så køn, selvom han var et geni.

Se f. eks. ovenstående fire udlægninger af personen Mozart set udefra.

1. Mozart som ridder af den gyldne spore. Oliemaleri 1777.
2. Mozart ved klaveret. Ufuldendt oliemaleri af Joseph Lange. 1782/83.
3. Sølvstifttegning af Doris Stock. 1789.
4. Oliemaleri af Barbara Kraft. 1819.

bød nogen vanskelighed at arbejde på denne måde. Interessant er det så at sammenstille den anden virkelighed, den praktiske virkelighed med denne indre virkelighed. Et af de mest autoritative vidner til Mozarts personlighed er ifølge Hildesheimer skuespilleren og maleren Joseph Lange, Mozarts svoger. Han skriver i sine erindringer:

I tale og handling virkede Mozart aldrig så lidt som en stor mand, som når han netop var optaget af et vigtigt værk. Så kunne han kun tale forvirret og usammenhængende, men sagde undertiden vittigheder af en art, som man ikke var vant til hos ham, ja, han tillagde sig endog med vilje en forsømmelig optræden. Dertil syntes han dog ikke at ruge eller tænke over noget. Enten skjulte han med vilje afgrunden, der ikke lader sig afsløre, sin indre anstrengelse under ydre frivilliet, eller også fandt han behag i at bringe de guddommelige ideer fra sin musik i kontrast til indfald fra den platte dagligdag og forlyste sig med en form for selvironi. Jeg forstår, at en så ophøjet kunstner ud fra dyb ærefrygt for sin kunst ligesom kunne trække sin egen individualitet ned til spot og lade hånt om den.

Mozart slog med andre ord om sig med sjofelheder, når han var allermest optaget af et værk. Fortvivlede for forfatteren af heltebiografien, men forståeligt for psykoanalytikerne. Den kolosale mængde af opstemmet libido, der får sit kunstneriske udtryk i musikværket får sit dagligdags, spontane modstykke i sjofelhederne.

Et andet eksempel viser endnu tydeligere Mozarts evne til at sammenholde dybt komplicerede musikalske strukturer inde i hovedet.

MOZART FORMÅR, SELVI DE MEST intrikate ensemblescener, samtidigt at fremstille situationen til enhver tid både udefra og indefra: de deltaendes subjektive oplevelse og begivenhedernes panorama, som det meddeles objektivt til os. I den mest storslåede af alle finaler, nemlig ved slutningen af anden akt i »Figaro«, hvor der sker et brat skift fra C-dur til F-dur, kommer den fulde gartner Antonio raven-

de ind og forsøger at give udtryk for sin harme over det nedtrampede nellikebed, og her holder Mozart ikke blot fem forskellige karakterudfoldelsers tråde fast i sin hånd, men derudover suggererer han, blandt andet i de høje strygeres ottendedele, den tiltagende forvirring i den i forvejen prekære situation, som bliver endnu mere spændt, da de tre fra Marcellina-partiet pludselig optræder – piu moto – og endelig bryder af i den højeste intensitet, i prestissimo. Alle de medvirkendes manglende tilfredsstillelse bliver til genstand for vor dybeste tilfredsstillelse. Måske var det fremfor alt denne scene, Brahms tænkte på, da han sagde til sin ven, kirurgen Billroth: »Hvert eneste nummer i Mozarts »Figaro« er et under for mig; det er mig helt uforståeligt, hvordan nogen kan skabe noget så fuldkomment; der er aldrig blevet lavet noget lignende siden, heller ikke af Beethoven«.

Tager vi den praktiske modpol til denne høje musikalske bevidsthed som repræsenterer en dyb psykologisk indsigt for psykologien overhovedet eksisterer som forståelsesform over for menneskelig adfærd, så kan vi iagttage Mozart som fuldstændig hjælpeløs i mellem-menneskelige relationer. Ifølge Hildesheimer ejede Mozart ikke evnen til at omsætte sin abstrakte musikalske menneskeforståelse til sin praktiske omgang med mennesker, og hans breve dokumenterer en sådan påstand. Den totale sammensmeltning der er mellem subjekt (Mozart) og objekt (det musikalske materiale) i kompositionsprocessen krystalliserer sig til barokke indfald og særlingeopførsel i den praktiske virkelighed. Uden for den musikalske virkelighed står subjektet Mozart isoleret og uformidlet overfor omverdenen. Det har vi også et eksempel på – ovenikøbet et sært »rent« forløb:

Engang da jeg sad ved flyglet og spillede Non più andrai fra »Figaro« trådte Mozart, der netop befandt sig hos os, hen bag mig, og jeg må vel have gjort det til hans tilfredshed, for han brummede med på melodien og slog takten på mine skuldre; men pludselig trak han en stol hen til mig, satte sig, befalede mig at spille videre i bassen og

begyndte at improvisere variationer så vidunderligt smukt, at alle lyttede med tilbageholdt åndedrag til den tyske Orfeus' toner. Men lige med ét bød det hele ham imod, han sprang op og begyndte i sit naragtige lune, som han ofte gjorde, at springe over bord og stol, at mijave som en kat og slå kolbotter som en kåd dreng. . .

Som anskueliggjort ved eksemplerne paralleliserer Hildesheimer to »virkeligheder« i Mozarts liv, »virkeligheden« som menneske og »virkeligheden som komponist«. Disse sfærer viser ingen ydre sammenhæng i Mozarts tilfælde, der kan ikke af Mozarts liv udlæses koder til decifring af hans musik, snarere tværtimod.

Denne negative pointe meddeler os noget vigtigt om det at beskæftige sig med musik. Igen vil et citat fra Hildesheimer selv belyse sagen klartest:

FREUD SIGER: »At tænke i billeder er . . . kun en meget ufuldkommen bevidstgørelse. Det står også ubevidste forestillinger noget nærmere end det at tænke i ord og er utvivlsomt onto- som fylogenetisk ældre end dette«. »Billede« betyder i denne sammenhæng naturligvis ikke kunstværk, ikke tabula, men derimod imago: det som melder sig af sig selv, til gengivelse og meddele, som kommunikationsmiddel. Først gennem en kreativ viljeshandling bliver imago'et omformet til tabula (eller pictura) og derigennem sublimeret til kunstværk. Ganske vist er denne handling ofte en bevidst foreteelse – dette at fastholde visionen bliver håndværksmæssig kunnen – dog indbefatter den ikke abstrakt tænkning. Tænkere blandt malere er også sjældne, selv de største var i mindre grad søgere i det abstrakte end findere i det konkrete. Og selv opfinderne blandt dem, renaissancekunstnerne, blev i mindre grad ledet frem af tankemæssige spekulationer end af trang til viden – mindre af et verdensbillede end af et ønskebillede af en – måske også kun teknisk – fornyelse. At »tænke i musik« er derimod hverken onto- eller fylogenetisk begrundeligt. På den ene side ligger det fjernere fra det at tænke i ord end det at tænke i billeder, da det ikke udgår fra abstrakte, for slet ikke at sige stoflige, ind-

hold, på den anden side forudsætter det at omsættes i kreativ handling – foruden at være et meget mere komplekst håndværk end de øvrige discipliner – en mental dimension sui generis: forestillingen om dens fremtidige virkeliggørelse – fremførelsen, altså om det transitoriske forløb i det som skaberen har statisk foran sig på papiret. At tænke i toner er at se deres virkning for sig. I modsætning til at tænke i ord, som for så vidt er ufuldkommen, da det smerteligt støder på sine egne grænser, fordi sproget ikke slår til («det hvorom man ikke kan tale, bør man tie med», Wittgenstein), så bygger tænkningen i musik sig udelukkende på materialet. Ikke på nogen abstraktion udenfor disciplinen, men på de toner, som ved klangfarver kan varieres i næsten det uendelige. Det formuleres i højeste grad af differentierthed og præcision. Men hvad formulerer det?

Denne understregning af musikkens karakter, som en kunstart, der på en gang formuleres sig uendelig præcist og alligevel unddrager os sit budskab er en vigtig konklusion for Hildesheimer. Musik lader sig ikke fange ind i sindrige fortolkningssystemer, f.eks. baseret på komponistens psykologi, den har sin egen udtryksform, som ikke er logik i sproglig forstand men snarere, som Hildesheimer også formulerer det, bygget op af mange logiske lag ovenpå hinanden.

Er det unødvendigt at understrege dette så voldsomt? Måske er det, og dog har musikvidenskaben i de sidste 200 år bestræbt sig på netop at fange musikken, bringe den ind i systemer, for at gøre den begribelig. Betvinge den gennem analyser og historiske forklaringer, hvad den såmænd ikke har taget skade af, for den lader sig ikke fange.

Igen er det nok nødvendigt at understrege, at der ikke er tale om, at musik har en overjordisk karakter, det har den aldeles ikke. Den har bare ikke den karakter, man vil tillægge den, hvis man hævder, at den er logisk bundet til sin egen fortid, at den udvikler sig fra form til form og struktur til struktur. Hvis det var tilfældet, ville jeg ihvertfald gerne have forklaringen på Jupitersymfonien.

Anmeldelser

Hverdagsmusikkens sociologi

Per Drud Nielsen: Hverdagsmusikkens sociologi, bd. I-II, ialt 450 sider, kr. 135,-. PubliMus 1981.

Den här boken rekommenderas verkligen varmt. Per Drud Nielsen: »Studier i hverdagsmusikkens sociologi – teori, empiri, analyse« i två band på sammanlagt ca. 450 sidor kan utmärkt användas som undervisningsmaterial. Och boken kan dessutom fungera som inspirationskälla och riktvisare i kulturkritisk debatt just nu.

Nielsen har genomfört en mycket spännande lyssnarvane-undersökning. Drygt fyrahundra människor har noga redovisat vilken musik och vilka medier de använt sig av under två hela vardagar. De har också angivit om de haft musik som bakgrund till andra aktiviteter. Lyssnar-attityder har undersökts förut, bl.a. i Sverige av Nylöf 1967. Men här är det det faktiska användandet av olika musik och medier, inte musiksmaken, som mäts. Och Nielsen är noga med att inte falla i empiristiska fallgropar. Han kompletterar enkäten med några ingående djupintervjuer som tillåter honom att dra mer långtgående principiella slutsatser om musikanvändningen. Han kopplar också statistiken med en innehållsanalys av den aktuella musiken (främst P 3:s utsändningar). Och hela analysen av enkätmaterial genomskyras av ett samtidigt utvecklat teoretiskt helhetsperspektiv – ett utkast till en teori om vardagsmusiken i kapitalismen.

Två sätt att lyssna

Nielsen kommer fram till att det tycks finnas två dominerande sätt att lyssna. Å ena sidan den passiva avlyssningen av stora ljudfok (musik som ljudtapet). Här dominerar P 3 klart, även om också varuhusens och arbetsplatsernas musak hör dit. Å andra sidan en relativt sett mer intresserad och uppmärksam avlyssning av »underhållningsmusik«. Och

så där dominerar P 3:s programutbud, men där finns också skiv- och kassettyssning etc.

Det första lyssningssättet är »funktionellt«, »pragmatiskt«. Det rör sig om musik i vardagen, musik som behövs för att man ska stå ut med trista jobb och miljöer, osv. Det andra sättet karakteriseras mer av sökandet efter en total kontrast mot vardagsslitet – en »musik utan vardagar« som kompenserar för daglig maktlöshet genom att uttrycka drömmar om ett bättre liv. Nielsen undersöker det nostalgiska underhållningsprogrammet »Syng den igen«.

Båda dessa lyssningssammanhang granskar Nielsen såväl »logiskt« (eller snarare »sociologiskt«) som »historiskt«. Han pekar alltså på hur de hänger ihop med olika sociala grupper aktuella livssituation och de behov som där uppstår, och han beskriver också hur de växt fram i en längre process. De två lyssningssätten (två bruksvärden) står i viss konflikt med varandra och bägge två kontrasterar mot andra användningssätt, fr.a. mot den traditionella »klassiska« eller »seriösa« musikens, vars bildningsvibrande representanter alltmer tvingats stryka på foten i och med att kapitalismen utvecklat nya sociala behov som denna musikpraxis inte förmått att möta.

Nielsen använder sin empiriska analys av det konkreta materialet till att kritisera – inte i första hand populärmusiken i sig, utan det kapitalistiska samhälle som den föds i och av. Vardagsmusiken och dess användningssätt tolkas som ett symptom på kapitalismens epok, inte som ett isolerat röttag.

Detta är en fruktbar angreppsvinkel, och den har här resulterat i ett omfattande och spännande material. Bokens empiridel kan t.ex. bilda underlag för vidare materialinsamling, självreflektion och diskussion kring musikens enorma vardagsbetydelse idag.

Analysdelen tolkar alltså empirin i den riktning som nyss antydde. I den inledande teo-