

## Har nutiden en fremtid?

Af Jacob Wamberg og Thomas Rischel. Illustrationer: Erik Øckenholt

Under indtryk af udstillingen *De døende ånders land*, som løb af stabelen på Sophienholm i september sidste år, spurgte Modspil to af bidragyderne, om de – med en skelen til romantikbegrebet – ville indkredse musikkens position i den postmoderne tilstand. Udstillingen problematiserede nemlig ikke bare billedkunstens postmoderne betingelser, men inddrog også den musikalske side, repræsenteret ved Thomas Rischels akkompagnerende montage. Fra ham og katalogskribenten Jacob Wamberg modtog Modspil to adskilte artikler, som imidlertid præsenteres under ét, idet de er blevet til ud fra en fælles diskussion. Det er forfatterernes håb, at den anden artikel måtte uddybe især afsnittet om Karl Aage Rasmussen i den første – der iøvrigt bliver alene om at reflektere over romantikken. Som bindeled mellem de to artikler tjener illustrationerne af Erik Øckenholt, der sammen med Nina Kleivan stod for Sophienholmprojektets billedside.

### Postmodernisme – et romantisk fatamorgana?

Postmodernismen er nu også blevet introduceret i musikken, og pludselig bruges begrebet om næsten alt, hvad der rører sig i den musikalske sfære idag – det sættes synonymt med ny-romantik, ny-venlighed, ny enkelhed, metamusik, anti-modernisme etc. Mange føler nok en lettelse over at have en nøgle-term til forståelse af den udvikling, som er sket i løbet af de sidste 20 år, og hvis man overhovedet accepterer grund-aksiomet, at vi lever i post-moderniteten, at det er øjeblikkets kulturelle og sociale situation, er det selvfølgelig fristende at fortolke de mest forskelligartede tendenser herudfra, ikke mindst på baggrund af PM's egen pluralistiske karakter.

Et eksempel på at næsten alt lader sig putte i post-kassen, er Arnfinn Bø-Ryggs<sup>1</sup> karakteristisk af Alvar Aaltos

funktionalistiske arkitektur som værende postmodernistisk. Bø-Rygg ser i den et eksempel på PM-kunst, som han kan acceptere, idet bygningernes form hos Aalto ikke fornægter deres funktion, men er identisk med den, i modsætning til den noksom bekendte »jonisk søjle på armeret beton«-arkitektur, der af ham opfattes som forskønnende. Dette turde vel kaldes en eklatant misforståelse af postmodernismen, da det løsrevne ornament netop er en integreret del af denne. Også Bø-Ryggs indlemelse af John Cage i postmodernisternes skare med baggrund i hans undsigelse af naturbeherskelsen i musikken virker søgt. Den frihed, som Cage postulerer i klangenes og lydenes blotte eksistens ved deres egenværdi, ligner ikke synderligt det net, i hvilket fortiden holder den postmodernistiske

komponist fangen, og som ikke lader sig fjerne ved påkaldelsen af en mere og mere distant natur.

Indrømmes skal det, at postmodernismen er problematisk at indkredse, men det forekommer ikke tilfredsstillende at begrebet udvandes ved ukritisk at blive applikeret på alt, som bare ikke er modernistisk, eller som i tilfældet Aalto på noget, man kunne kalde modernistisk med et menneskeligt ansigt. Og spørgsmålet må være, om der, som modstykke til den emfatisk moderne musik, (den i materialemæssig henseende avancerede, nye musik), eksisterer en egentlig emfatisk postmoderne musik, og hvad en sådan består i. Et fyldestgørende svar er ikke umiddelbart til at fremtrylle, men jeg vil forsøge mig med et bud.

Postmodernismen beskyldes ofte for at være reaktionær og forskønnende, for at genoplive romantikkens idealer. Fx. i Hansgeorg Lenz' interview med Boulez<sup>2</sup> fremgår det tydeligt, at PM og nyromantik for dem er en og samme sag. Men hvor findes egentlig fællestrækene mellem de to retninger?

I sommer kunne man på én-dags-udstillingen »Over Himlen – under Jorden« i København opleve en happening af noget bizart tilsnit: Udstillingen fandt sted i en nedlagt fabrik, med et sådant steds atmosfære af forfald, og bestod i en række »environments« opbygget i de forskellige rum. I et af de mindre befandt sig en tre-dimensional Davids-stjerne, omviklet med stof, som fyldte hele rummet. På et annonceret tidspunkt indfandt kunstneren sig, overhældte skulpturen med benzin og satte ild til. Det omkringstående publikum reagerede på afbrændingen med begejstrede udråb og applaus, som om det var et juletræ, der var midtpunktet. Ingen havde tilsyneladende anfægtelser over Davids-stjernens oprindelige symbolindhold og specielt, hvad en afbrænding kunne skabe af associationer til begivenheder tidligere i dette århundrede. Imidlertid er der formodentlig ingen grund til at mistænke nogen af de tilstedeværende for at være nazistiske eller anti-semitiske sympatiser.

Hvad afbrændingen derfor i sin tydelige karakter af ritual peger på og på det mest groteske eksemplificerer, er tidens higen efter fascination for enhver pris. Denne fascination hentes mange steder, men især springer det i øjnene, hvordan de mytiske tegn og ritualer øver ny tiltrækning i vor gennemrationaliserede verden. Samtidig er det værd at være opmærksom på, at der





sker en æstetisering, en indholdsmæssig udtømmning af myterne, som hænger sammen med vores afstand til dem: ritualer dyrkes ikke for sin symbolik, men for sin rene oplevelsesværdi.

Noget af det samme var med til at konstituere romantikken som kulturel strømning, man ville fascineres og blev det: af folkeviserne, folkeeventyrene, det eksotiske og det historiske. Hvad der også kendetegner romantikken er dens subjektive forhold til originalerne, det frit fortolkende forhold til fx. det folkemelodiske stof, som komponisterne rask væk brugte af og ikklædte en følsom og farverig harmonik. Man kunne sige, at den upersonlige fascination af det mytisk-kollektive transformerades til noget udtryksfuldt og følsomt i den romantiske kunst.

Ved mangelen på forpligtelse overfor materialets oprindelige sammenhæng ligner postmodernismen og romantikken hinanden, og ved fascinationskraften som afgørende faktor adskiller begge retninger sig fra modernismen i dens underkastelse sig materialets historiske karakter og kravet om fornyelse. – At den nye kunstneriske sammenhæng, der opstår, viser sig vidt forskellig i romantikken og i postmodernismen, er en anden sag, som bl. a. hænger sammen med, at de store følelser fra dengang har udartet til meta-følelser; meta-følelser forstået snarere som »det allerede følte«, det spontane fravær, end som sentimentalitet.

I holdningerne til forlæg kan PM og R altså minde om hinanden, og blandt det væld af overleveret kulturgods, som møder os idag står selvfølgelig også romantikken; og den står stærkt. Et vue over koncertlivet og plademarkedet vil hurtigt overbevise om, at vi på mange

måder stadig lever i det 19. årh., eller at det i hvert fald lever i os. Udtrykket »vor tids musik« bliver kraftigt problematiseret, hvis udgangspunktet er, hvad der rent faktisk spilles og lyttes til. Det kan derfor næppe undre, at komponisterne nu til dags ofte med forkærlighed benytter materiale fra romantikken, når de skal citere, simulere, spejle og blande sammen, jvf. fx. Berios *Sinfonia* (1968) over 3.sats af Mahlers 2.symfoni, Olav Anton Thommesens *Makrofantasi* (1980) over Griegs klaverkoncert eller Karl Aage Rasmussens »Kærligheden er i verden« (1975), som vil blive omtalt nærmere.

Og når talen er om »det falske«<sup>3</sup> i at benytte romantikkens formsprog idag og PM's tendens til restauration og reaktion, er det vel på sin plads at fremhæve, at vedrørende kunstens forpligtelse til at tage tidens udfordring op og ikke at henfalde til forskønnelse, kunne anklagerne for unkladelse af dette rettes mod en abstrakt modernisme, som foregøgl sig, at der skulle ligge en samfundsdemaskerende effekt i en esoterisk musikkens forholden sig til en absolut, moderne materialestandard. PM erkender, at det er umuligt og løgnagtigt at se bort fra det gigantiske simulakrum, vores verden udgør idag med den konstante strøm af sans-impulser, det være sig varer, billeder eller lyd, som i et hierarkiløst flimmer truer med at bedøve den enkeltes bevidsthed, og det afgørende i bedømmelsen af den fremkomne kunst må være, hvad den bruger sine forlæg til, ikke at fordømme den for at gøre det.

Karl Aage Rasmussens »Kærligheden er i verden«<sup>4</sup> fra 1975 for sangstemme, guitar og slagtøj til tekster af Emil

Aarestrup ligner næsten prototypen på et postmodernistisk musikværk. Stykket starter med et drillende fløjt, og straks derefter citeres, udsat for guitar, klaverefterspillet til »Am leuchtenden Sommermorgen« fra Schumanns liedcyklus *Dichterliebe*, det efterspil, som har karakter af motto, idet det også afrunder cyklussen. Slagtøjet afbryder med pludselig rytmisk aktivitet, og guitaren går over til jazz-akkorder, og først nu kommer sangeren på scenen. Hovedsagelig forløber resten af stykket på denne abrupte måde, med sangstemmen brokket sammen af typisk romantiske liedvendinger, guitaren meget af tiden poetisk og slagtojet ironisk kommenterende.

Det er fuldt af citater, bl.a. Peter Heises kendte musik lil »Skovensomhed«, som også er et af Aarestrups digte i stykket. – Men efter det næstsidste digt toner fra baggrunden Schumann-citatet nu for klaver, på bånd. Man kunne tro, at det hele slutter her, men nej, med ét begynder de to instrumentalister at synge en højst jordnær sang om kærlighedens ustabilitet, hvorefter begyndelsen af Rasmussens eget værk citeres(!), også indspillet på bånd. Sangeren forlader scenen og synger backstage den sidste sang »Angst«, som lyder:

*»Hold fastere omkring mig med dine runde arme;  
Hold fast, imens dit hjerte endnu har blod og varme.  
Om lidt så er vi skilt ad, som bærene på hækken;  
Om lidt er vi forsvundne, som boblerne i bækken«.*

Til den sidste tekstlinje akkompagneres sangstemmen udelukkende af en puls spillet på woodblocks, og denne puls bliver enden på stykket (»like a clockwork running out«, som komponisten selv skriver i partituret).

Hvor Schumann afrunder sin cyklus om uheldig kærlighed ved på romantisk vis forsonende at anbringe citatet som motto til slut, narrer Karl Aage Rasmussen os derimod til at tro, det måske skulle forholde sig sådan, men i stedet spejles det hele endnu engang af citatet af begyndelsen (som jo i sig selv er et citat), og så kommer det sidste digt om livets forgængelighed, kraftigt markeret af den udrindende tid. Det er karakteristisk, at han afstår fra at give musikalsk forløsning for den stærke ekspressivitet som ligger i Aarestrups digt; tilbage står kun nogle tomme, fremmedgjorte klange fra Schumann.

Når tiden blot optræder som en fortløbende puls, er den ikke længere musikalsk gestaltet, og må siges, i den forstand, at være hørt op med at eksistere. Den lokalt tidlige transcendens, som er bærer af den musikalske oplevelse og overhovedet bestemmende for musik som kunstværk, punkteres af komponisten, og vi sidder som tilhørere tilbage med oplevelsen af, at det vi hørte som musik pludselig på bedragerisk vis afslører sig som tom, real tid. Til gengæld transcenderer tiden nu på et andet plan, idet der indtræder en desorientering forårsaget af det efterhånden uoverskuelige antal spejlinger af virkelig

tid, musikalsk fjern fortid, umiddelbar fortid og nutid.

Fra tidens flyden sammen i dette værk kunne man trække en parallel til Mario Perniolas karakteristik af postmodernismen som »tidens ophør«.

Dette ophør er dobbelt betydningsfuldt for musikken i dens egenskab af tidsgestaltning, og »Kærligheden er i verden« kan stå som en udkomponering af denne tidens forsvinden i tider.

Hvis man kan tale om en emfatisk postmoderne musik, forekommer det på baggrund af de her fremdragne træk berettiget at bruge betegnelsen om dette værk. »Kærligheden er i verden« handler selvfølgelig om det mulige/umulige i at skrive kærlighedssange idag, et langt stykke af vejen fortalt

med et humoristisk glimt i øjet. Karl Aage Rasmussen skaber imidlertid ikke bare en ny mekanisk sammenhæng af de forskellige brudstykker og citater, men formulerer en ny erkendelse, væsensforskellig fra romantikkens. At denne erkendelse skulle være udtryk for en genetablering af et harmonisk verdensbillede, som Jens Brincker ser som postmodernismens største fare,<sup>5</sup> synes ikke umiddelbart indlysende.

Splittelsen udtrykkes på en anden måde end i modernismen, men er fuldt

så vel til stede. For at bruge et billede: Hvis kunsten ses som et spejl, så slog modernismen spejlet i stykker og lod stumperne ligge, hvor de faldt; postmodernismen derimod accepterer, at spejlet er splintret, men vælger at sammensætte det igen på en ny måde, med stumperne byttet om og nogle måske endda med bagsiden ud. Man inviteres til at se ind i det og erkender derved splittelsen.

Thomas Rischel

... menneskelige skabninger led under ydmygelser som tilføjedes dem af mangelen på konsekvens, af forvirrede stilarter, af ét langt liv som indeholdt flere adskilte tilværelser. Menneskehedens samlede erfaring var i virkeligheden i færd med at overskylle hvert enkelt liv i sin stormflod.

Saul Bellow,

*Mr. Sammlers planet (1969)*

## Det lykkelige bedrag

*Med afsæt fra nogle tanker, formuleret af sociologen Jean Baudrillard, skal i det følgende behandles, hvorledes den provokerende analyse af de elektroniske medier, som den canadiske pianist Glenn Gould (1932-82) fremsatte tilbage i tresserne på slående vis foregriber de problemstillinger, der kendetegner den erklærede postmoderne tilstand. Her er faktisk tale om den første sammenfattende analyse af postmodernitetens følger for musikken – en sammenhæng, som snart lader sig bekræfte derved, at den argentinsk-tyske komponist Mauricio Kagel (f.1931) i sine intentioner med det rendyrkede metaværk Ludvig van (1969) repeterer adskillige af Goulds pointer.*

Men først Baudrillard, der i sin bog fra 1979 om forførelsen som tilværelsesform. *De la séduction*<sup>6</sup>, vier et kapitel til det dengang sidste skrig på hifi- fronten: *Quadrofonien*. Han gør det i en gestus af væmmelse og behandler dette japanske påhit under ét med pornoen: For Baudrillard står de begge som ekstremer indenfor den vestlige higen efter synliggørelse af enhver virkelighedsafkrog, det han også betegner *production* (af latin *produco*; fremfører). I grek modsætning til tegnets og ritualets symbolske orden: forførelsen eller *la séduction* (seduco: fører af sides).

Ligesom pornoen hysterisk blotlægger en anatomi, der intet har at skaffe med det erotiske spils fremtrædelse,

søger quadrofonien i et teknisk delirium at genkalde en svunden tids musik. Hvorved de fremkrængede toner bliver overvirkelige og kommer til at fortabe sig ind i det uendelige. Netop i bestræbelsen efter den definitive historiske rekonstruktion ender man på paradoksal vis ved blændværket, simulakret. Såvel musik som erotik unddrager sig eksakt kortlægning.

Selv om quadrofonien iøvrigt har vist sig at være et flop, er Baudrillards tanker ikke just blevet forældede i de forløbne år. Med *compact discen* er vi nu nået det tidspunkt, hvor det reproduce-rede lyd billede vitterlig er blevet forveksleligt med det originale. Og samtidig har man gennem mange år kunnet



få det indtryk, at de udøvende musikeres spillestil er blevet forandret af denne stadig forbedrede lydgenivelse – i særdeleshed digitalteknikken. Er det ikke netop den skånselsløst afslørende genivelse, der medfører det højt perfektionerede, men også desinificerede spil, som kendetegner så mange yngre musikere idag? De slåfejl og andre ujævnheder, som var en uadskillelig del af romantiske pianister som Edwin Fischer og Alfred Cortots spil – ja som simpelthen var *prisen* for deres intense koncentration og spontaneitet – ville næppe blive tolereret på en CD idag. Deres uforudsigelige og dybt personlige spil synes på mystisk, hvis ikke erotisk vis forbundet med det slør, som indhyller de teknisk ufuldkomne lakplader. I de neonklare, holografiske CD-optagelser ville personligheder af deres stof gå til grunde.

Men handler indspilninger i det hele taget længere om musikerens personlighed? I vores historiebevidste tid underlægger værkerne sig personligheden, der synes lammet af respektfølelse snarere end opdignet af kærlighed. Urteksten fungerer mere som hellig skrift end som igangsætter af en egentlig tolkning, hvor musikeren er sig selv bekendt.

Den ovennævnte tilbøjelighed giver sig rabiat udslag i den tidstypiske lidenskab for fremførelser spillet på originalinstrumenter. Længslen efter at få musikken til at lyde præcis som den engang gjorde, er tilsyneladende samvittighedsbestemt, dens indfrielse et spørgsmål om etik. Ansvarlighed overfor kunsten bliver identisk med ansvarlighed overfor historien. Ikke kunsten for dens egen skyld, men med Glenn Goulds ord: »kunsten-for-hvad-dens-

miljø-engang-vars-skyld«<sup>7</sup>.

Når man således antager, at musikere-ns rolle kan erstattes med arkæologens, så overser man det dialektiske spil i kunsten mellem fortid og nutid. Og i denne tilstand af historisk kortslutning er det, at det blændværksagtige indtræffer.

Nu har jeg foreløbig omtalt, hvorledes musikerens personlighed forsvinder i feltet mellem historierekonstruktion og elektronisk optagelse. Ikke desto mindre trives myten om musikeren som den enestående fortolker i bedste velgående, og det er tilsyneladende kun de færreste musikere, som har gjort op med sig selv, hvorledes de skal forholde sig til de elektroniske medier, og som vil erkende, hvor stor en indvirkning disse har på fortolkningskunsten.

Det er i det bedragkompleks, som er knyttet til fortolkerrollen, at Glenn Gould tager udgangspunkt. Han indså som den første, hvordan den elektroniske genivelse underminerer de værker, som traditionelt er forbundet med levende udøvelse. I 1964 trak han sig da i en grænseoverskridende symbolsk gestus tilbage fra al koncertvirksomhed for at vie sit liv til de elektroniske medier.

For Gould var koncerten en udlevet institution uden fremtid i den elektroniske tidsalder, dens præg af begivenhed dybest set væsensfremmed for musikken: De musikalske særtræk, som koncertsituationen frembragte, var alligevel kun finurligheder alene betinget af kommunikationstekniske overvejelser, som overflødiggjordes i studiets intimere atmosfære. Intet fra koncertbegivenheden er værd at reproducere: Den

mystiske kontakt mellem pianist og publikum er en ren skrøne, og i studiet kunne Gould uforstyrret give sig hen i sin kærlighedsaffære med mikrofonerne.

Men er studieoptagelsen da bare en genivelse af en »studiebegivenhed« i stedet for en koncert ditto? På ingen måde. For Goulds indspilninger er gerne bygget op af mange forskellige *takes* umærkeligt splejset sammen til en optimal helhed. Hermed gør han så op med den anden store myte knyttet til live opførelsen: At den fysiske kontinuerlige gennemspilning skulle besidde en indre nødvendighed umulig at rekonstruere ud fra fragmenter. At det ikke forholder sig således, viste Gould ud fra et simpelt eksperiment, hvor forsøgsdeltagerne blev sat til at udpege hvor i de afspillede musikstykker, bruddene befandt sig. Naturligvis med lidet held.

Goulds mixede optagelser slipper forbindelsen til bestemte historiske datoer (*takes*'ne kan strække sig over længere tidsrum). De transcenderer tiden. Også i tilegnelsen. Hvor tidligere en musikalsk begivenhed var noget man indordnede sig efter, som indtraf på et bestemt sted og tidspunkt, og som bibragte én noget unikt- kort sagt noget historisk, bundet til den evolutionære tid – dér er den gouldske indspilning (og iøvrigt enhver indspilning) et fænomen, som yderst fleksibelt lader sig indordne under lytterens luner: Den kan afspilles hvorsomhelst, nårsomhelst og bibringer ikke én noget unikt, i den forstand at man kan gentage afspilningen i det uendelige. »Kunstens formål er ikke udløsningen af et forbigående skud adrenalin, men snarere den gradvise opbygning af en tilstand af forun-





dring og afklarethed. Ved hjælp af radio og grammofon lærer vi hurtigt og på passende vis at værdsætte den æstetiske narcissismes bestanddele«. <sup>8</sup>

Allerede her lader postmoderniteten sig syne: Konturerne skimtes i den tidlige transcendens og i kunstens permanente tilgængelighed (den æstetiske narcissisme). Videre må det pointeres, at i en sammenspillet indspilning eksisterer helheden alene i mediet selv – der ligger ingen original til grund. Hermed nærmer indspilningen i gouldsk forstand sig Perniolas definition af simulakret: »en kunstfærdig konstruktion uden original og – i modsætning til kunstværket – ude af stand til selv at udgøre en original«. <sup>9</sup> En berettiget indvending måtte nu være, at Goulds faktiske indspilninger er stor, *original* kunst og derfor ikke simulakre. Men lad os en stund gemme Goulds pianistiske kunst og i stedet opfølge hans teoretiske overvejelser, hvor det bliver åbenlyst, at her ikke er tale om noget tilfældigt sammenfald. Gould er nemlig opmærksom på, at »En af den elektroniske alders sikre følger bliver, at den for altid vil forandre de værdier, som vi forbinder med kunst.« <sup>10</sup> Og de værdier udgøres af begreber som *imitation*, *opfindelse* og især, *originalitet*.

Iboende den elektroniske optagelse er en tendens mod, at ophavet spredes ud og delokaliseres – funktionerne af komponist, udøver og forbruger lapper ind over hinanden. Forbrugerens delagtiggørelse i processen er betinget af afspilningsudstyrets muligheder. Ikke blot vil han i nær fremtid være i stand til at regulere afspilningshastigheden, uden at det påvirker tonehøjden, hvorved han opnår lige netop det tempo,

som passer til hans humør det pågældende tidspunkt. Men denne styringsmulighed vil også medføre, at han vil kunne sammensætte et musikstykke ud fra flere forskellige kilder efter behag (fx. hvis han i 1. satsen af Beethovens Femte foretrækker Bruno Walters udgave i eksposition og reprise, men Klemperers i gennemføringsdelen). <sup>11</sup> Herved bliver han sin egen båndredaktør i afspilningssituationen på samme måde, som udøveren bør være det i indspilningssituationen.

At komponistfunktionens grænser er udflydende – i det hele taget at skabelsens individualitet er i opløsning – indvarsles for Gould ved fænomenet muzak, som er sindbilledligt på optagelsens natur. Grænseoverskridelsen afspejles i muzakkens første hovedegenskab: dens anonymitet. Sammensat som den er af utallige, bearbejdede fragmenter fra hele musikhistorien, giver det ingen mening at spore dens ophavsmænd. Den pluralistiske brug af stilistiske referencer i et diskret allestedsnærvær betegner dens anden hovedegenskab: at den unddrager sig tiden (altså som i Goulds optagelser).

Gould nærer foragt for æstetiske bedømmelseskriterier baseret på forestillingen om musikhistorisk evolution. Hvor dårligt de fungerer, demonstrerer han ud fra en tænkt situation, i hvilken man får forestillet en improviseret sonate i Haydns stil på forskellige præmisser. <sup>12</sup> Hvis tilhøreren får at vide, at denne imitation er en Haydn-sonate, vil han bedømme den ud fra Haydns renommé. Får han derimod at vide, at værket er af Mendelssohn, vil han anse den for en smuk, men gammeldags og ret ubetydelig bagatel. Men fortalte

man ham nu, at det drejede sig om et nyopdaget værk af Vivaldi, ville sonaten blive kaldt en musikhistorisk åbenbaring, et bevis på den store mesters fremsynethed.

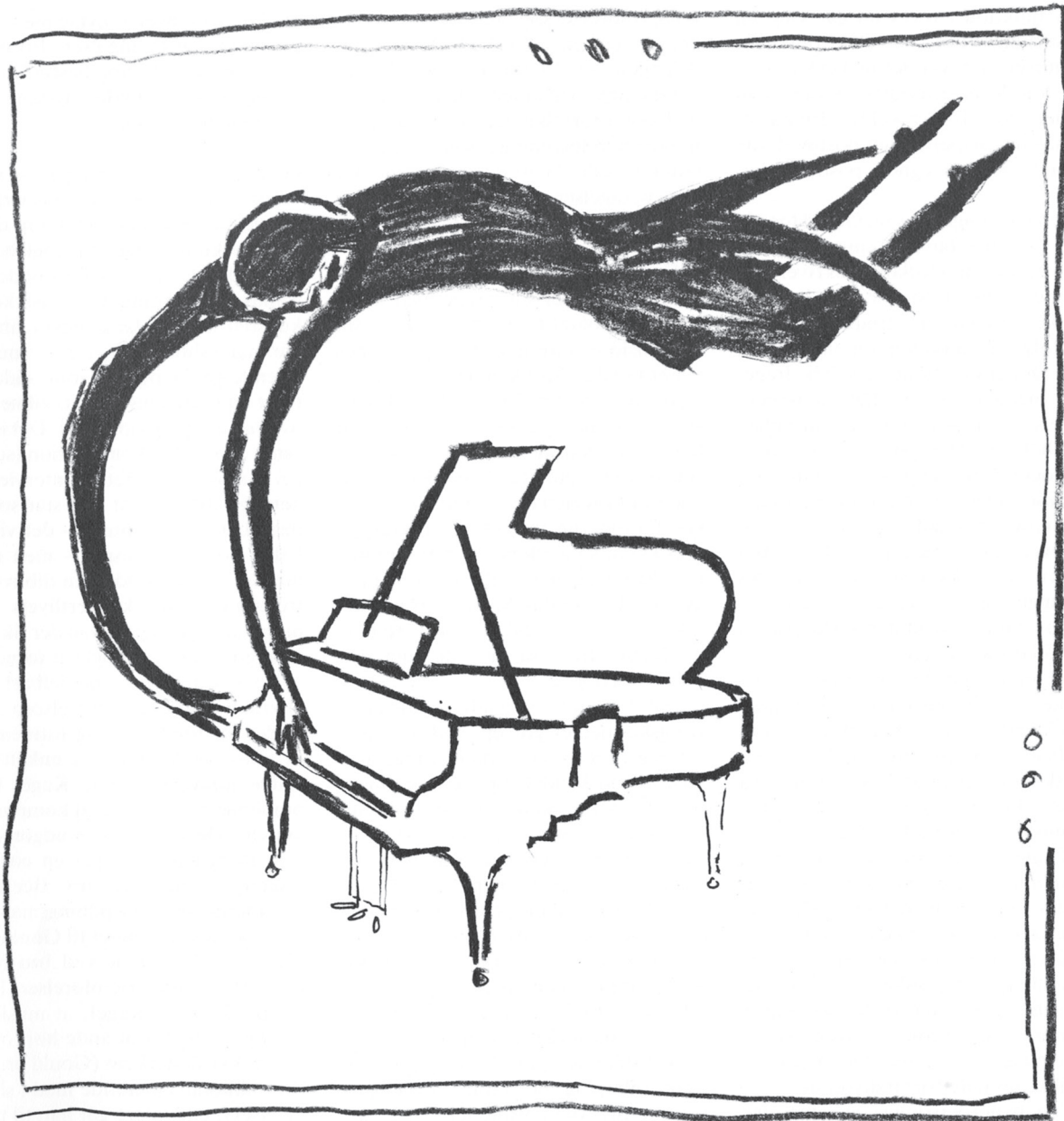
Altså netop kunsten-for-hvad-dens-miljø-engang-vars-skyld.

Tilfældigt er det derfor ikke, at et af Goulds idoler er malerifuskeren Hans van Meegeren, der med sine falske Vermeer skabte forvirring i kunstverdenen før og under krigen.

Gould skriver: »Efterhånden som udøverens engang så fredhellige privilegier smelter sammen med båndredaktørens og komponistens ansvarsområder, kan van Meegeren-syndromet ikke længere betegnes som en anklage, men bliver snarere til en helt passende beskrivelse af vor tids æstetiske betingelser. Symbolsk for vores kultur er den rolle, som hører til falskneren og den ukendte fremstiller af uautentificerede goder. Og når falskneren får ære af sit håndværk og ikke længere bliver skældt ud for bjærgsomhed, da vil kunsten være en sandt integreret del af vores civilisation«. <sup>13</sup>

I den elektroniske tidsalder er det altså ikke længere muligt at opstille absolute skel mellem skaberens virksomhed og dén, som udøves af falskneren og kopisten. Al kunst bliver variation over anden kunst.

Lad os atter fremdrage den postmoderne tilstand, som da bliver identisk med Goulds elektroniske tidsalder. Alle ingredienserne er der: Ophævelsen af forskellen mellem løgn og sandhed, mellem kopi og original; stilarternes fragmentering og uafhængighed af tiden; begivenhedernes forsvinden og kunstens allestedsnærvær; det narcissistiske subjekt. I Goulds analyse af kun-



stens funktion i vores tid går kunsten fuldstændigt ind på elektronikkens præmisser og bliver dermed et klart udtryk for de eksistensbetingelser, som mediet i sig selv fremkalder. En kunst, der således afspejler den postmoderne tilstand, må betegnes postmodernistisk.

Men en optagelse, som Gould forstår den, vil aldrig blive et simulakrum af den art, som Baudrillard beskriver i sin analyse af quadrofonien. Det baudrillardiske simulakrum fremstår nemlig som følge af sin pretention om autenticitet. Det er den futile og selvbedrageriske higen efter virkelighedens genskabelse, der skaber dette ufrivillige gøglebillede. Hvorimod Gould ikke gør nogen fordring på en autentisk dimension. Derved bliver optagelsen i hans teori til, hvad man kunne kalde det overlagte simulakrum eller – om man vil – det lykkelige bedrag. Således vil hengivelsen til den gouldske transmission falde ind under forførelsen i baudrillardsk forstand.

Det er imidlertid væsentligt at bemærke, at selv om Gould i pagt med muzakkens mekanismer tror på oplysningsbegrebets opløsning og mistror historisk funderede æstetiske domme, så er det ikke ensbetydende med, at han har mistet troen på kvalitetsbegrebet. For Gould består muzakkens funktion i formidlingen af et musikalsk vokabular, der – i lighed med hverdagsproget – kan sætte den store kunst i relief.

Nu kan vi vist ikke længere udskyde behandlingen af Goulds egne, faktiske optagelser: Er de da blottet for enhver autentisk dimension i overensstemmelse med hans teorier? Det forekommer ikke umiddelbart indlysende at opfatte det hyperpersonlige og kategorisk

kompromisløse spil, man møder på pladerne, som en virkeliggørelse af forestillingen om den enkeltstående oplysningsbegrebets forsvinden. Og hans *take it or leave it* fortolkninger indbyder ikke til nogen indblanding i afspilningen fra lytterens side. Hvor mange fragmenter hans optagelser end er stykket sammen af, så er Gould i allerhøjeste grad til stede.

Et træk fra optagelserne, der anderledes nemt lader sig forene med teorien, er forholdet til det historiske. I sin hensynsløse opløsning af traditionernes ir gør Gould musikken nærværende på en måde, som netop løfter den ud af historien og ind i tidløsheden. Selv om hans musikalske udgangspunkt er Bachs kontrapunktik, arbejder han på tværs af historien og får herved på ganske forunderlig vis belyst strukturer i musikken, som ellers – i en traditionsbevidst udlægning – ville forblive upåagtede. Er Goulds Mozart en misforståelse, er det i så fald en suveræn misforståelse, fuldt så givende som den største forståelse.

Skønt Gould i sin analyse af de elektroniske medier gør op med originalitetsbegrebet, bærer hans optagelser altså et umiskendeligt præg af originalitet. Om denne nu bør opfattes som individualitet i mere gængs forstand – hvad han uden tvivl selv ville have benægtet – vil jeg lade stå hen her. Det er kun alt for fristende at se ham som den store ener, hvis teorier man kan affeje som højintelligente sarkasmer, fremsat alene for provokationens skyld. Det er ikke mit ærinde. Skulle der herske en form for spænding mellem Goulds teori og kunstneriske praksis, vil jeg derfor være tilbøjelig til stadig at betegne sidstnævnte som postmodernistisk, i og

med den forsøger et livtag med mediets postmoderne betingelser. En postmodernistisk behandling består ikke nødvendigvis i en uhildet spejling af den postmoderne tilstand.

Goulds tanker om musikkens vilkår i vores tid er betinget af hans virke som udøvende kunstner. At netop den udøvende kunst udgør et nøglebegreb i indkredsningen af den postmoderne tilstands indvirkning på musikken (og kunsten som sådan), bliver åbenlyst, når man i slutningen af tresserne finder slående genklange af Goulds ideer udtrykt omkring musikken til filmen *Ludwig van* af Mauricio Kagel. Det interessante ved denne komposition (som Kagel har kommenteret i et interview)<sup>14</sup> er nemlig ikke blot, at den står som indbegrebet af metamusik – det vi nu vil kalde postmodernisme – men nok så meget, at den skylder sin tilblivelse en frustration over koncertlivets forstening – altså nøjagtig hvad der fik Gould til at gøre springet nogle år forud.

Værket fungerer umiddelbart som et alternativ til gængs opførelsespraksis. I stedet for for 100. gang rutinemæssigt at aflire en komponists enkeltværker skulle udøveren ifølge Kagel hellere præsentere et destillat af komponistens oeuvre. Og *Ludwig van* udgør således som foregangseksempel en collage af alskens fragmenter fra Beethovens kammermusik. Indspilningsmæssigt er den ikke uden affinitet til Goulds optagelser og danner herved bro mellem koncert- og studiefremførelser: For eksempel betoner Kagel, at musikernes fejl og behov for at ånde højt og småsynge ikke underkues (Gould brummer også akkompagnerende med i sine optagelser); endvidere går han til tempo-

mæssige yderligheder og bringer ekstra rumlige dimensioner ind i fragmenterne (Gould ynder tilsvarende uforudsigelige tempi og har eksperimenteret rumligt med Sibelius).

I *Ludwig van*-musikken bliver udøvelse til komposition, skabelse et spørgsmål om opførelsespraksis. Man kunne her trække en parallel til post-moderne arkitektur, hvor udøvelsesbegrebet passende lader sig anvende i beskrivelsen af genbruget af tidligere tiders former. Er Charles Moores kuliseagtige *Piazza d'Italia* (1976–79) i New Orleans ikke en opførelse af italiensk barokarkitektur i stil med Kagels opførelse af Beethoven? Udøvelsesbegrebet får i det hele taget tværkulturel betydning i en tid, hvor avantgardefordringen om stadig fornyelse er tørret ud. Udøvelsen bliver da det filter, hvor-

igennem den opdæmmede fortid skyler ind over os.

*Ludwig van* er kun en realisering af den elektroniske tidsalders implikationer, som førhen udmalet af Gould: Sammensmeltningen af komponist, udøver og båndredaktør forflygtiger netop det intellektuelle ejendomsforhold; en tendens, der yderligere understreges ved den stærkt fragmenterede sammensætning. Og man mister tidsorienteringen gennem inddragelsen af et så stort musikalsk materiale og måden, hvorpå det er opsplittet, tætført og dobbelteksponeret i utallige kombinationer – montagen baner vej for det af Kagel eftertragede tvangsfrie kontinuum, hvori den private og offentlige bevidsthed kan stævnes på samme vis som i den gouldske optagelse.

Jacob Wamberg

#### Forfattere i dette nummer:

Jens Henrik Koudal, arkivar, cand.mag., medlem af Modspils redaktion.

Hanne Tofte Jespersen, kandidatstipendiat i musik ved Københavns Universitet, medlem af Modspils redaktion.

Ole Nørlyng, cand.mag. i musik/kunsthistorie, musiklærer ved Det kgl. Teater, medlem af Modspils redaktion.

Jacob Wamberg, stud.mag. i kunsthistorie KU, studerer pt. Michelangelo i Rom.

Thomas Rischel, stud.mag. i musik KU, klaverstuderende på konservatoriet DKDM.

Lars Mjøset, universitetsstipendiat i sociologi Universitetet i Oslo.

Johan Fornäs, licentiat fra Göteborg Universitet med speciale i den svenske musikbevægelses historie.

Tom Buhmann, advokat, folkemusik-anmelder ved Information.

Michael Sommer, musiker, oldermand for spillemandslauget Østjyderne.

Hans Peter Larsen, mag.art., programmedarbejder ved DR.

#### Noter

1. Arnfinn Bø-Rygg: *Modernismens svanesang?* og *Fra modernisme til postmodernisme*, 2 sammenhørende artikler trykt i det norske musiktidsskrift *Ballade* nr. 1 og 2 årg. 1982.
2. Information d. 25. maj 1985.
3. Samme som 1.
4. »Kærligheden er i verden« er indspillet på plade af Trio Celeste på Odeon MOAK 30012.
5. Jens Brincker: *Modernisme og postmodernisme i nordisk musik*, DMT nr. 1 1985/86.
6. »Porno-Stereo«, pp. 44-54. Bogen er sidste år under titlen *Forførelse* blevet oversat til dansk.
7. *The Glenn Gould Reader* (ed. Tim Page), N.Y. 1984. »Strauss and the Electronic Future« (1964), p. 94
8. »Let's Ban Applause« (1962), p. 246 i samme bog.
9. *Blændværker*, Århus 1982 (oversat af Carsten Juhl), p. 57. For den mytiske definition, se pp. 13 ff.
10. »Strauss...«, p. 92 i Gould-bogen.
11. »The Prospects of Recording« (1966), p. 348 s.s.
12. »Strauss...», p. 94 s.s.
13. »The Prospects...«, p. 343 s.s.
14. På coveret af DGG-pladen 2530 014.