

# Den ny musik og historieskrivningen

## *Metodeovervejelser*

Af SØREN MØLLER SØRENSEN

Nærværende artikel er helliget nogle af de metodiske problemer, der melder sig i arbejdet med ny musik som musikhistorisk genstand. Det drejer sig for det første om sammenhængen mellem æstetisk bedømmelse og historieskrivning, for det andet den særlige drejning af den receptionshistoriske problemkreds, som den ny musiks særlige forhold til traditionen afføder, og endelig om begrebet „institutionen ny musik“.

Temaerne er altså ganske komplicerede. Deres bearbejdelse er til gengæld forholdsvis knap og giver hverken plads til udførlig eksemplificering eller til den store udfoldelse i bredden. Hensigten er at præcisere nogle problemfelter og at anspore til fortsat refleksion over de diskuterede metodiske kategorier.

Hovedvægten er lagt på det principielle, og der er ikke tale om en metoderefleksion, der bilder sig ind, at den umiddelbart kan „omsættes i praksis“. Jeg nærer en indgroet modvilje mod forestillingen om videnskabelig metoderefleksion som en selvstændighedsløs forøvelse til det egentlige: den videnskabelige praksis. Jo mere jeg beskæftiger mig med musikhistorie, desto vigtigere bliver det for mig at turde se i øjnene, at musikhistorieskrivningens metoderefleksion bedst opfylder sin mission, når den udfoldes på sine egne betingelser og ikke hæmmes af et på forhånd defineret „tjenende forhold“ til historieskrivningens praksis. Vi undervurderer kompleksiteten af samspillet mellem forskellige diskurstyper, hvis vi tror, at den konsekvent gennemførte metoderefleksion kun er af værdi, når den umiddelbart „kan bruges“. Også metodiske grundlagsdiskussioner, der fører ud over det, som vi lige nu kan eller vil gøre tjenligt for den praktiske historieskrivning, indvirker på vores arbejde, selv om vi altså ydmygt må indrømme, at vi ikke præcist kan sige, hvordan den indvirker.

Ud fra denne principielle holdning har jeg forsøgt at skitsere en konsekvent gennemtænkning af nogle metodiske grundlagsproblemer af særlig relevans for arbejdet med ny kompositionsmusik, selv om jeg altså ikke mener, at vi som musikhistorikere nødvendigvis skal tage alle konsekvenserne af denne intellektuelle øvelse.

Jeg er overbevist om, at det altid er en god ide at ville tænke en tanke til ende, men jeg er lige så sikker på, at det sjældent er klogt at ville drage alle konsekvenserne. Derfor skriver jeg, som jeg gør, og jeg gør det vel vidende, at jeg dermed kommer på kollisionskurs med traditionelle forestillinger om det videnskabelige arbejdes økonomi, enhed og kohærens.

Det har længe været på tide at frigøre dissonansen mellem teori og praksis, der i dette arbejde gør sig bemærket flere steder. Den er ikke til at overhøre i afsnittet om den receptionshistoriske problemstilling, hvor jeg – godt hjulpet af den norske musikvidenskabsmand Erling E. Guldbrandsen – redegør for Paul de Mans meget overbevisende måde at følge problemet til dørs på, men selv står af på halvvejen, og den spiller også med både i min problematisering af institutionsbegrebet og i den afsluttende korte meta-refleksion over selve metodebegrebet.

### Historieskrivning og æstetisk vurdering

Nogle forskere mener, at ny musik må volde historieskrivningen særlige vanskeligheder, simpelthen fordi den er ny. F.eks. skriver Hermann Danuser i indledningen af kapitlet om perioden 1950-1970 i bd. 7 af *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*:

Je mehr sich die Zeit, der eine Geschichtsbetrachtung gilt, der Gegenwart annähert, desto dringlicher hat Kritik an die Stelle von Historie zu treten, will ein Autor vermeiden, seine präsumptiv historischen Wertungen bereits morgen als bloße Gesinnungskuriosität von gestern belächelt zu sehen.<sup>1</sup>

Danusers synspunkt synes indlysende, men er det ikke. Det forudsætter nemlig en uholdbar sondring mellem den „kritiske“ og den „historiske“ vurdering.

Det er ikke – som Danuser synes at mene – noget særkende for en musik-historieskrivning, der nærmer sig nutiden, at kritiske vurderinger af kunstnerisk værdi – æstetiske domme – gør deres virkninger gældende. Det er ikke tom polemik at hævde, at den „historiske vurdering“ aldrig kan gøre sig fri af de „sindlagskuriositeter af i går“, som Danuser taler om. Musikhistorieskrivning opererer – uanset om den vil være ved det eller ej – i et felt, hvor fortidige og nutidige æstetiske vurderinger er med til at afgøre spørgsmålet om værkernes og de musik-historiske tildragelsers betydning og relevans. Det er i den sammenhæng ingen løsning som musikhistoriker at anlægge en rent „antikvarisk“ holdning og forsøge at frigøre sig fra den nutidige receptions farvning af overleveringen. Den antikvarisk sindede musikhistoriker, der mener at kunne afgøre spørgsmålet om et værks historiske betydning alene ud fra dets virkning i dets samtid, ophæver ikke forbindelsen mellem den æstetiske vurdering og musikhistorieskrivningen, men gør ret beset sin egen virksomhed til en eftervirkning af fortidige æstetiske vurderinger. Værkets virkning i samtiden er jo blandt andet en refleks af samtidige enkeltindviders og gruppers æstetiske bedømmelse.

Æstetisk oplevelse, æstetisk bedømmelse og musikhistorie hænger sammen, og i den moderne musikhistorieskrivning, der åbent inddrager det receptions-historiske aspekt, har forholdet mellem æstetisk og historisk vurdering længe været genstand for eksplicite metodiske overvejelser.

Det gælder ikke mindst i forbindelse med musikken fra det 19. århundredes borgerlige musikkultur, der for en væsentlig dels vedkommende har bevaret sin

<sup>1</sup> Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber 1984, s. 284.

plads på repertoire, som stadig opleves som vedkommende kunst, og som for musikhistorikeren fremtræder i dobbeltrollen som kilde til æstetisk erfaring og historisk dokument.

I indledningen til *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* bd. 6 behandler Carl Dahlhaus denne problemstilling under den sigende overskrift „Das 19. Jahrhundert als Vergangenheit und Gegenwart“, og han peger blandt andet på den ny musiks indflydelse på den receptionshistoriske udvikling.<sup>2</sup> Om Mahler- og Ives-receptionen, der også i Danmark udviklede sig i et intimt samspil med tendenser i den ny musik i tresserne og halvfjerdsene, skriver Dahlhaus:

Mahlers Symphonien sind ein Phänomen der Zeit um 1900, aber auch der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts, deren musikgeschichtliches Bild verzerrt würde, wenn man vergäße, die Konfiguration zu analysieren, die aus dem Zusammentreffen der postseriellen Musik mit der Mahler-Renaissance entstanden ist. Ohne daß sich Ursache und Wirkung strikt trennen ließen, ist der Zusammenhang, der zwischen dem Mahler-Enthusiasmus, der Lust an Collage-Techniken, der Entdeckung von Ives und einem parodisch-gebrochenen Hang zum Populären besteht, unverkennbar.<sup>3</sup>

Med denne henvisning til sammenhængen mellem Mahler-renaissancen og „opdagelsen“ af Charles Ives og den „postserielle“ citat- og collage-musik bringer Dahlhaus endnu et aspekt af sammenhængen mellem æstetisk vurdering og musikhistorisk skrivning på banen: Når værker af Mahler og Ives i dag har en sikker plads i den akademiske musikhistoriske skrivningskanon, er baggrunden blandt andet, at den ny musik har kastet nyt lys tilbage på disse værker og banet vejen for en tolkning, der overbeviser om deres kunstneriske relevans.

Musikhistorisk skrivning og æstetiske vurderinger spiller uomgængeligt sammen, og dette samspil gør sammenhængen mellem historie og æstetik til et nødvendigt tema for historieskrivningens metoderefleksion. Men dette gælder alment, og hvis den nyeste musik i dag volder musikhistorisk skrivningen særlige vanskeligheder, må årsagen altså søges et andet sted end i et for dette forskningsfelt særegent forhold mellem „historie“ og „kritik“.

### Tradition, selvrefleksion og historieskrivning

Når det gælder studiet af ny musik, får den receptionshistoriske problematik imidlertid en særlig drejning. Det drejer sig ikke som i Dahlhaus' eksempel om en forståelse af tidligere epoker udviklet i en kritisk dialog med den reception, der sætter sig igennem i den ny musik. Det drejer sig om studiet af en musikform, hvor den stadige interpretation og om-interpretation af de historiske forudsætninger er blevet en integreret del af den kunstneriske fornyelsesproces. I megen

<sup>2</sup> Se også Carl Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, s. 327-59 (kapitlet „Probleme der Rezeptionsgeschichte“).

<sup>3</sup> Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden 1980, s. 2.

ny musik, og i ny kunst i det hele taget, er ideen om at kunne forandre vores forståelse af fortiden gennem den aktuelle kunstneriske produktion blevet en del af den kunstneriske skabens mentale forudsætninger. I sit foredrag i Darmstadt i 1958 fortæller John Cage om maleren Willem de Koonig, der blev spurgt, hvilke af fortidens malere, der havde påvirket ham mest. de Koonig svarede: „Fortiden påvirker mig ikke, jeg påvirker den“.4 Noget senere – i 1974 i en samtale med Carl Bergstrøm-Nielsen – forklarer den dengang 22-årige danske komponist Hans Abrahamsen om betydningen af sine egne kompositioner for oplevelsen af i. sats af Beethovens *Eroica*:

Den erfaring, man får gennem ny musik, er måske den, at man må anlægge forskellige måder at lytte på – også måder der er fremmede for den tradition, som værket er opstået i. Derved har man en chance for at få et nyt og friskt forhold til traditionen.<sup>5</sup>

Begge disse udtalelser er i samklang med den forståelse, der ligger til grund for den receptionshistoriske betragtningsmåde. Traditionen forstås her ikke som den historiske udviklings antitese, den betragtes ikke som en statisk, normativ instans, placeret hinsides den historiske foranderlighed. Tværtimod anerkendes det, at tradition aldrig kan være andet end en given nutids tolkning af en overlevering. Dermed forvandles traditionsbegrebet fra et „substansbegreb“ til et „relationsbegreb“, der, som Hermann Danuser har udtrykt det, lader sig begrunde receptionsteoretisk, omend det ikke lader sig reducere til reception.<sup>6</sup>

I forelæsnngen „Über offene und latente Traditionen in der neuesten Musik“ diskuterer Carl Dahlhaus den ny musiks særlige traditionsproblematik ud fra denne grundlæggende forståelse af traditionens indlejring i en uafsluttet tolkningsproces.

Indledningsvis peger han på den ændring af traditionsbegrebet, der følger af valget af en receptionshistorisk betragtningsmåde. Han forklarer, at den receptionshistoriske synsvinkel ikke betoner den magt, der udgår fra det overleverede, men snarere de forandringer, som traditionens indhold underkastes, når den tilegnes:

Nicht die Abhängigkeit der Gegenwart von der Vergangenheit, die sie im Rücken hat, sondern umgekehrt die Beeinflussung des Bildes der Vergangenheit durch das Bewußtsein der Gegenwart von sich selbst, soll in dem Prozeß, in dem Tradition besteht, hervortreten und als wesentlich gelten.<sup>7</sup>

Igen fremhæves altså traditionens relationelle og processuelle karakter, hvis egenart

4 John Cage: *Silence*, Cambridge Mass. og London 1967, s. 67.

5 Carl Bergstrøm-Nielsen og Hans Abrahamsen: „Om det frodige og det behårde i musikken“, *Dansk Musiktidsskrift* 48/6 (1974) s. 158.

6 Hermann Danuser: „Tradition und Avantgarde nach 1950“, *Die neue Musik und die Tradition* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 19, ed. Reinhold Brinkmann), Mainz 1978, s. 25.

7 Carl Dahlhaus: „Über offene und latente Traditionen in der neuesten Musik“, *Die neue Musik und die Tradition* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 19, ed. Reinhold Brinkmann), Mainz 1978, s. 9.

i den ny musik analyseres med udgangspunkt i den særlige dialektik mellem traditionsbrud og traditionsforlængelse, der gør sig gældende her.

Denne dialektik kan eksemplificeres med konsekvenserne af Arnold Schönbergs brud med tonaliteten. Da Schönberg omkring 1908 gav afkald på tonaliteten, brød han med det, som man dengang anså for det afgørende enhedsskabende middel i den vestlige musik. Derimod fastholdt han den kontrapunktiske tænkning, som den store klassiske tradition – Haydn, Beethoven og Brahms – havde arvet fra Bach og videreført som motivisk-tematisk integration, og han demonstrerede i sin ny kompositoriske praksis, at funktionsharmonikken i forhold til dette kunne forstås som mindre væsentlig. Bruddet med tonaliteten betød altså ikke blot, at Schönberg kunne bevæge sig ind i en ny fase af sin egen kompositoriske udvikling, det betød også, at han retrospektivt forandrede synet på, hvad der udgjorde traditionens væsentlige træk. Mødet med *en radikalt ny praksis* betød en radikal forandring af synet på traditionen.

Dette meget oplagte eksempel på den receptionshistoriske tolkningsdynamik er dog ikke hentet fra Dahlhaus' fremstilling, men fra en artikel af Joseph Kerman, som jeg er blevet opmærksom på gennem den norske musikforsker Erling E. Gulbrandsen.<sup>8</sup>

Dahlhaus' eksempler er noget mere spidsfindige, og det samme gælder hans analyse af den receptionshistoriske fortolkningsproblematik. Ifølge Dahlhaus bringer den receptionshistoriske proces *forhen latente sagsforhold* for dagen, og han antager, at der findes to former for latens: „det alt for dagligdags latens“ og „det alt for usædvanliges latens“. Dvs. på den ene side det, som må forblive skjult, fordi det er så selvfølgelig og så indarbejdet i en ureflekteret praksis, at vi ikke kan få øje på det, og på den anden side det, som må forblive upåagtet, fordi det falder uden for det net af kategorier og begreber, der på et givet tidspunkt definerer receptionens betingelser.

Som et eksempel på den første type af latens anføres det traditionelle hierarki mellem parametrene. Dahlhaus forklarer, at „toneegenskabernes hierarki“, dvs. prioriteringen af tonehøjder og varigheder frem for klangfarve og dynamik i den kompositoriske praksis, havde status af en latent tradition, indtil serialismen efter anden verdenskrig mødte den med *en anden praksis*. At tonehøjde og varighed var vigtigere for et værks identitet end klangfarve og dynamik, var for selvfølgelig til at blive bemærket, indtil serialismen brød med denne selvfølgelighed og insisterede på parametrene principielle ligeberettigelse. For Dahlhaus er det derfor ikke noget tilfælde, at musikteorien først fik øje på den århundredegamle tradition for et bestemt hierarkisk forhold mellem parametrene netop samtidig med serialismens forsøg på at bryde den. Ifølge Dahlhaus skete det med Jacques Handschins *Der Toncharacter. Eine Einführung in die Tonpsychologie* fra

<sup>8</sup> Som jeg gjorde opmærksom på i indledningen, står min diskussion af Carl Dahlhaus' og Paul de Mans bidrag til den receptionshistoriske teoridannelse i gæld til Erling E. Gulbrandsen. Se dennes: *Tradisjon og tradisjonsbrudd. Avhandling for dr.art.-graden*, Universitetet i Oslo 1995; særligt s. 71-106.

1948. Minervas ugle flyver i skumringen. Refleksionen og bevidstgørelsen af den latente tradition sætter ind, når traditionen er truet.

Eksemplet på den anden type af latens angår konsekvensen af Schönbergs række-teknik. I korthed går det ud på, at tolvtoneteknikken, der jo forudsætter, at en diastematisk struktur (rækken) og dens foranderlige rytmisering betragtes som adskilte og selvstændige størrelser, kaster et nyt lys tilbage på overleveringen og lader os se, at også Beethoven, Bruckner og Liszt lejlighedsvis behandler tonehøjde og rytme som selvstændige parametre. Før rækketeknikken måtte dette forhold forblive latent, ikke fordi det var for selvfølgelig, men tværtimod fordi vi indtil da manglede adækvate begreber til at fatte det.

„Über offene und latente Traditionen in der neuesten Musik“ er nok det af Carl Dahlhaus' arbejder, hvor konfrontationen med receptionshistoriens grund-lagsproblemer får de mest vidtrækkende konsekvenser. Det fremgår imidlertid klart, at Dahlhaus' forhold til receptionshistoriens hermeneutiske problemstilling er dobbeltbundet. I Dahlhaus' overvejelser står accepten af receptionshistoriens forståelse af traditionsammenhængens fortolkningsdynamik ikke alene, men mødes med et forsøg på at definere fortolkningsspillerummets grænser, og dette forsøgs præmisser er allerede defineret med det begreb om det latente, som artiklen kredser om.

Latent betyder ifølge min tysk-tyske ordbog „vorhanden, aber (noch) nicht in Erscheinung tretend“. Latens-begrebet, som Dahlhaus bruger det, viser altså hen til en hermeneutisk model, der forudsætter, at traditionen rummer en skjult virkelighed, der efterhånden afdækkes i den receptionshistoriske proces. I den sammenhæng gør det ikke den store forskel, at Dahlhaus selv problematiserer begrebet om et latent sagsforhold og medgiver, at det ikke er nogen afgjort sag:

... was ein latenter musikalischer Sachverhalt, den eine spätere Entwicklung manifest macht, überhaupt ist und in welchem Sinne er als Sachverhalt bezeichnet werden darf.<sup>9</sup>

Dahlhaus' anliggende er nemlig ikke den opløsning af kriterierne for den legitime tolkning, der kunne blive konsekvensen, hvis denne problematisering blev ført til ende. Tværtimod stræber Dahlhaus efter at kunne opstille brugbare kriterier for sondringen mellem den gyldige tolkning og den historieforfalskning, der er på tale, når ny musik i legitimerende øjemed skaber sig en „forhistorie“ ved vilkårlig tilbageprojektion.

Dahlhaus overvejer forskellige gyldighedskriterier. Han afviser den traditionelle forestilling, at tolkningens gyldighed skulle kunne afgøres ved rekurs til ophavsmandens „intention“, eller at dens overbevisningskraft må afhænge af muligheden for at påvise en empirisk traditionssammenhæng. Som alternativ postuleres muligheden for en afgørelse, der beror på en efterprøvelse af den nye tolknings forhold til „den oprindelige kontekst“:

<sup>9</sup> Dahlhaus (1978) s. 12.

Gibt man aber sowohl die Notwendigkeit eines Rekurses auf Komponisten-Intentionen als auch die forcierte Forderung bewußter Aneignung preis, ohne sich andererseits der These von der Vorgeschichte als bloßer Rückprojektion zu verschreiben, so kann man unter einer latenten Tradition eine Überlieferung verstehen, durch die potentielle – in den originalen Kontext integrierbare – Strukturen aktualisiert werden, indem von einer späteren Entwicklung Licht auf frühere Werke fällt, so daß sich der Eindruck geschichtlicher Kontinuität und Konsequenz aufdrängt, ohne daß eine unmittelbare Anknüpfung empirisch-biografisch plausibel gemacht werden müßte.<sup>10</sup>

Med den definition af begrebet „latent tradition“, som Dahlhaus herigennem når frem til, synes han samtidig at afstikke rammerne for en pragmatisk fremgangsmåde, der levner plads for traditionelle musikhistoriske metoder, og som giver mulighed for et konstruktivt møde mellem historikerens interesse for den originale kontekst og den ny musiks aktualiserende tolkninger.

Men der er unægtelig en del uløste problemer i Dahlhaus' fremstilling. Hvordan afgøres det f.eks., om en tolkning lader sig integrere i – dvs. bringe i meningsfuld sammenhæng med – den originale kontekst? Og hvordan forholder det sig egentlig med denne kontekst? Er den en instans uden for traditionssammenhængens tolkningsdynamik?

Ikke mindst med udtrykket „den originale kontekst“ blotter Dahlhaus sig for kritik fra mere radikal receptionshistorisk eller receptionsæstetisk side. „Den originale kontekst“, der må antages at omfatte en fortidig konstellation af kompositionstekniske og æstetiske normer og en fortidig receptions kategoriale forudsætninger, minder om det begreb om en „forventningshorisont“, som receptionsæstetikken udvikler med udgangspunkt hos den fænomenologiske filosof Edmund Husserl.

Litteraturteoretikeren Paul de Man redegør for dette begreb i sit essay „Reading and History“. Ifølge de Man er det i dag de færreste historikere, der stadig tror,

... that a work of the past can be understood by reconstructing, on the basis of recorded evidence, the set of conventions, expectations, and beliefs that existed at the time of its elaboration.<sup>11</sup>

Forståelsens kategoriale forudsætninger – forventningshorisonten – er ifølge de Man principielt uerkendelige. De er ifølge deres natur aldrig eksplicit formuleret.

... the “horizon of expectation” brought to life in a work of art is never available in objective or even objectifiable form, neither to its contemporaries or later recipients.<sup>12</sup>

Forventningshorisonten virker i det skjulte som det element af ikke-viden, der er enhver videns forudsætning, og den forbliver skjult, også for den interpreterende

<sup>10</sup> Dahlhaus (1978) s. 13.

<sup>11</sup> Paul de Man: *The Resistance to Theory*, Minneapolis og London 1986, s. 58.

<sup>12</sup> de Man (1986) s. 58.

eftertid. Paul de Man levner altså ingen plads for en historieskrivning, der mener at kunne finde ud af, „hvordan det egentlig var“ med kunstværkerne og deres samtidige reception ved at rekonstruere en periodes historiske bevidsthed. Både de fortidige og de nutidige tolkninger baggrund forbliver uerkendte og uerkendelige.

Den model, der herefter står tilbage for relationen mellem fortiden og en nutidig analyse- og fortolkningsaktivitet, er den dialogiske tilnærmelse mellem to i udgangspositionerne adskilte forventningshorisonter.

Paul de Man sammenligner med det forhold, der udvikler sig mellem analytikeren og hans patient under en psykoanalyse. I udgangspositionen kender hverken analytikeren eller hans patient til den oplevelse, der søges indkredset. Ja, de ved ikke en gang, om der er nogen oplevelse at finde frem til. Analytikeren ser kun et psykopatologisk symptom, og patienten er skilt fra erindringen om tildragelsen af psykologiske mekanismer som fortrængning, forsvar og forskydning.

But this difficulty does not prevent a dialogical discourse of at least some interpretative value to take place. The two “horizons”, that of individual experience and that of methodological understanding, can engage each other and they will undergo modifications in the process, though none of the experiences may ever become fully explicit.<sup>13</sup>

Det bliver altså i psykoanalysen, at Paul de Man finder en model til forklaring af litteraturhistorikerens intrikate hermeneutiske situation, og han undrer sig over at skulle søge uden for sit eget fag for finde en sådan model. Litteraturhistorien, der ideelt set skulle prioritere „det at læse“ frem for „det at vide“, burde levere mønstereksemplet. Når det ikke er tilfældet, må det ifølge de Man opfattes som symptom på „an anxiety of not-knowing that may reach further than pragmatic historians may wish to know“.<sup>14</sup>

Pragmatiske litteratur- og musikhistorikere kan imidlertid have andre og bedre grunde end angsten for at se deres egen uvidenhed i øjnene til ikke at ville drage konsekvensen af de Mans stringente og retorisk overbevisende teoretiseren.

Det er ikke sikkert, at efterlevelsen af den metodiske lære, der kan drages af de Mans teoretisk konsekvente gennemlysning af historieskrivningens hermeneutiske grundlagsproblem, er det mest frugtbare grundlag for den praktiske historieskrivning. Meget taler for at lade en pragmatisk grundholdning udmønte sig i en metodisk pluralisme, der nægter at forskrive sin sjæl til Metoden, men tværtimod insisterer på at lade forskellige historiske tolkningsmodi supplere, komplementere og også gerne modsige hinanden.

de Man levner ingen plads for en sådan pluralisme, men ophøjer værkcentreret analyse og tolkning til den eneste legitime form for litteraturhistorieskrivning, sådan som han redegør for det i essayet „Literary history and literary modernity“:

<sup>13</sup> de Man (1986) s. 58.

<sup>14</sup> de Man (1986) s. 59.



To become good literary historians, we must remember that what we usually call literary history has little or nothing to do with literature and that what we call literary interpretation – provided only it is a good interpretation – is in fact literary history.<sup>15</sup>

Overført til musikhistoriens område betyder det ikke blot, at vi må opgive forestillingen om at kunne rekonstruere de mentale forudsætninger for et værks reception i samtiden. Det betyder også, at vi må vende ryggen til enhver refleksion over kunstudøvelsens samfundsmæssige og institutionelle aspekter. Hertil er der foreløbig blot at sige, at den „gode tolkning“ af kunstens funktioner i samfundet og af dens interne funktionsmåde som en samfundsmæssig „institution“ ikke har mindre – men heller ikke mere – med kunst at gøre end den gode værkcentrerede tolkning.

Jeg skal straks vende tilbage til spørgsmålet om musikkens samfundsmæssige og institutionelle aspekter og de særlige forhold, der gør sig gældende i forbindelse med den ny musik. Først imidlertid et par ord til afslutning af min diskussion af den receptionshistoriske problematik.

I den ny musik møder musikhistorikeren et kulturfænomen, hvor begreberne „tradition“ og „traditionens selvrefleksion“ er blevet synonyme. Vi konfronteres med en tradition, der selv har kultiveret en dialektik mellem traditionsbrud og traditionsforlængelse, der lader radikal reinterpretation af de historiske forudsætninger og kunstnerisk skaben vokse sammen. Vi erfarer altså, at vi ikke er alene på banen med vores fortolkningsiver og faghistoriske traditionsforvaltning. Vores interpretation og om-interpretation af det overleverede, der ikke bare afspejler vores historiske situation og vores personlige erfaringshorisont, men også vores fags historiske situation, spiller sammen med andre interpretationer og andre interpretationsmodi. Med begreber, der skal udvikles yderligere i denne artikels næste afsnit, kunne man sige, at der er tale om tolkninger udviklet under forskellige institutionelle forudsætninger, eller at de udspringer af diskurser med forskellige spilleregler.

Jeg tør ikke hævde, at den ene tolkning er nærmere sandheden end den anden. Men de er altså forskellige, og jeg tror, at vi står os bedst ved ikke at udviske denne forskel.

Frem for at udviske forskellen skal vi bestræbe os på at få det bedste mulige ud af en dialog. Det kræver blandt andet, at vi modgår tendensen til en snæver specialisering og integrerer beskæftigelsen med den nyeste musik i musikhistorieskrivningen i øvrigt. Kun sådan får vi det optimale udbytte af den ny musiks bidrag til den udveksling mellem nutid og fortid, der er historieskrivningens egentlige anliggende.

<sup>15</sup> Paul de Man: *Blindness and Insight*, London 1983, s. 165.

## Institutionen ny musik

„Ny musik“ i den specifikke betydning, der hidtil har været underforstået i dette arbejde, omfatter en sådan stilistisk mangfoldighed og en sådan mangfoldighed af konkurrerende kompositionsteknikker og æstetiske strategier, at der indlysende ikke kan være tale om en kategori defineret ud fra stilistiske, kompositionstekniske eller æstetiske kriterier. Begrebet „ny musik“ omfatter kompositions-, æstetik-, receptions- og organisationshistoriske aspekter, og historien om den ny musik må skrives som historien om disse aspekter i deres samspil og gensidige afhængighed.

Dette samspil kan eksemplificeres med udviklingen i det 20. århundredes første årtier. Groft forenklet kan man sige, at det kompositionshistoriske brud, der blev en realitet i årene mellem 1908 (Schönbergs *Georgelieder*) og 1913 (Stravinskys *Le sacre du printemps*), med omtrent ti års forsinkelse udvirkede det organisationshistoriske brud, der blev en realitet med den selvstændige organisering af den ny musik, der satte ind i årene omkring 1920.

Omkring 1920 kan den ny musik ikke længere rummes inden for det eksisterende musikkens rammer, og en lang række foreninger og selskaber til fremme af den ny musik ser dagens lys. Mest berømt er Schönberg-kredsens *Verein für musikalische Privataufführungen* (stiftet 1918), der trods sin korte levetid blev en væsentlig inspirationskilde for det hastigt voksende antal nationale organisationer for ny musik, og hvis idegrundlag fik indflydelse på *International Society for Contemporary Music* (ISCM, stiftet 1922). Samtidig opstår en række magasiner og tidsskrifter for ny musik, og grunden lægges til det internationale net af tilbagevendende festivaler for ny musik, der stadig er i vækst.

I 1920'erne opstår altså det, som vi med et begreb, der sammenfatter betingelserne for musikkens produktion, distribution, interpretation og reception, kalder „institutionen ny musik“. Dvs., den ny musik indskrives i et struktureret, dynamisk og ekspanderende felt med særskilte organisatoriske rammer, særskilte æstetiske normer og ikke mindst særskilte kanaler og spilleregler for udvekslingen og udviklingen af æstetiske normer og kompositionstekniske ideer. Trods anden verdenskrigs afbrydelse og trods de ideologiske og æstetiske storme, der altid har blæst om den ny musik, er den institutionaliseringsproces, der begyndte omkring 1920, fortsat til i dag, og en stor del af de organisationer, der skabtes dengang, eksisterer fortsat eller er rekonstrueret efter 1945.

Institutionsbegrebet er nødvendigt i den metoderefleksion, der definerer og afgrænser feltet ny musik som en genstand for den videnskabelige musikhistorie-skrivning. Men det er, som alle vores metodiske kategorier, ikke uproblematisk.

Institutionsbegrebet, som jeg bruger det, er inspireret af Peter Bürgers begreb „institutionen kunst“,<sup>16</sup> men det inddrager også elementer fra nyere forskning på at

<sup>16</sup> Peter Bürgers begreb „institutionen kunst“ overtages her under forbigåelse af dets marxistiske forudsætninger. For disse har jeg redegjort i artiklen „Samfund, institution og værk – tre teoretiske udspil fra 1970'erne“ i Søren Møller Sørensen (ed.): *Musikvidenskabsteori – om videnskabsteori og musikvidenskabelig metode*, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet 1994, s. 36-52.

beskrive ny kunst og ny musik som særegne diskursformer, dvs. som former for betydningsproduktion med latente forudsætninger, som i større eller mindre grad lader sig afdække og kortlægge.

Forskere med tilknytning til den angelsaksiske cultural studies-tradition, der viderefører ånden fra den europæiske ideologikritik, taler gerne om diskurser. F.eks. diskuterer Georgina Born i sin udmærkede antropologiske studie af IRCAM de æstetiske betingelser for IRCAMs virke under overskriften „Aesthetic discourse as a long-term cultural system“. Hendes egen præsentation lyder: „In chapter 2, I outline a discursive characterization of modernism and postmodernism in general and in music: the aesthetic systems that underlie IRCAM's work.“<sup>17</sup> Born forudsætter dermed eksistensen af strukturerede sæt af æstetiske forestillinger, der eksisterer som et skjult grundlag for det, der manifesterer sig i IRCAMs produktion af musik, computerteknologi, teori, historieskrivning mv.

Den epistemologiske model, der her er lagt til grund, kender vi blandt andet fra lingvistikken, f.eks. fra Saussures sondring mellem det latente „sprogsystem“ og den manifeste „talehandling“. Men det er interessant at iagttage, at den også skinner igennem i mere dagligdags metaforiske udtryk for institutionen ny musiks funktionsmåde.

Det er evident, at begrebet ny musik ikke henviser til en homogenitet i stilistisk, kompositionsteknisk og æstetisk henseende. Vi taler derfor i stedet om en „kunstscene“, hvor forskellige aktører (men ikke en hvilken som helst aktør) kan træde frem, om en „art world“, der rummer forskellige og modstridende udtryk (men ikke et hvilket som helst udtryk), om et „kulturelt landskab“, hvor vi kan bevæge os frit, kun underkastet de begrænsninger, som landskabets topografi og afgrænsning pålægger os, eller om en „dagsorden“, der rummer muligheder for modsigelse og debat, men som dog definerer rammerne for, hvad og hvordan der kan diskuteres. I alle disse tilfælde refereres der til latente forudsætninger bag det, der manifesteres i musikken, i de artikulerede æstetiske programmer, i den eksplicite kompositionsteori osv.

Når musikhistorie skrives som redegørelsen for en udveksling mellem en bagvedliggende struktur og det manifeste, empiriske, opererer den altså med en epistemologisk model, som ikke er forbeholdt den videnskabelige tanke. Modellen indebærer imidlertid, at vi kommer til at arbejde med et begreb af tvivlsom ontologisk status. „Institutionen ny musik“ forstået som en latent rammebetingelse er placeret et uvist sted mellem realitet og konstruktion. Vi konstruerer jo ikke vilkårligt, men sammenfatter, systematiserer og supplerer tolkninger af foreliggende vidnesbyrd i en proces, der kan minde om Max Webers konstruktion af sine „idealtyper“.

Institutionsbegrebet giver derfor problemer af samme type, som dem, der opstod i sidste afsnit, hvor Dahlhaus' begreb om den latente tradition var til behandling.

<sup>17</sup> Georgina Born: *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avantgarde*, Berkeley og Los Angeles 1995, s. 31. Det bør bemærkes, at styrken ved Georgina Borns metodiske greb ligger i accepten af, at det latente dybdeniveau rummer flere og gerne modstridende diskursive formationer.

Også Dahlhaus' latente tradition var et begreb af tvivlsom ontologisk status, og i hans tilsyneladende operationelle ide om at lade en tolknings gyldighed prøve ved dens intergrerbarhed i den originale kontekst fandt vi et mål af hermeneutisk naivitet og en blottelse for kritik fra mere radikalt receptionsæstetisk hold. Så længe vi ikke er i stand til at afklare vores institutionsbegrebs ontologiske status, findes der lignende blottelser for kritik her. F.eks. er det oplagt at konfrontere os med farerne i en begrebsrealisme, der forveksler det kunstfærdigt udarbejdede almenbegreb med den skinbarlige virkelighed og gør det til en aktør på „historiens scene“, som det tidligere er sket med begreber som „historien“, „fremskridtet“ og „sandheden“.

Men det er lige så oplagt at advare mod de praktiske konsekvenser af en holdning, der på forhånd afviser enhver sammenfatning under teoretiske kategorier, der er udviklet til formålet. Konsekvensen er en „metodeløshed“, der ikke, som man naivt kunne tro, indebærer et fravær af udvælgelses- og struktureringsprincipper, men derimod overgivelsen til andre diskursive spilleregler. Den nærliggende risiko i tilfældet „ny musik“ er en kritikløs reproduktion af denne musikforms egen selvforståelse.

### Distance og nærvær

Ingen af metoderefleksionens kategorier bør forblive uberørt af den kritiske eftertanke. Det gælder også selve kategorien „metode“. Metode handler om, hvordan videnskaberne forholder sig til deres genstandsfelter, men i høj grad også om, hvordan disse genstandsfelter bliver til. Afhængigt af hvor radikalt vi ønsker at gå til værks, kan vi hævde, at genstandsfeltet er en vilkårlig konstruktion, at det beror på vilkårlige grænsedragninger i en amorf virkelighed, eller at det opstår i et komplekst samspil mellem formationer eller strukturer i virkeligheden og forskerens ønske om klare typiseringer og skarpe grænser. Her er tale om et generelt vilkår for forskningen og om en problemtype, der kan forfølges ind i overvejelser i slægt med dem, som ovenfor blev udfoldet omkring begrebet „institutionen ny musik“. I nærværende sammenhæng vil jeg imidlertid nøjes med at gøre opmærksom på, at dette generelle vilkår får en særlig betydning for en forskning, der beskæftiger sig med et aktuelt kulturelt fænomen som ny musik. Uanset hvordan vi vender og drejer det, må vi nemlig indse, at de snit i musikkulturen, som vi foretager, når vi definerer genstandsfelter og områder for forsknings- og undervisningsmæssig specialisering, ikke er uskyldige. På den ene eller anden måde virker de tilbage på musikkulturen selv, og det er værd at overveje, i hvor høj grad universiteternes etablering af „Ny Musik“ som et område for specialisering har bidraget til denne musikforms særstilling og isolation.

Også et andet aspekt af metodebegrebet får en særligt problematisk betydning, når talen er om musikhistorie, og når den musik, hvis historie skal skrives, er aktuell og relevant som kunst.

Metode betyder jo altid i en vis forstand distance og objektivisering. Uanset hvordan vi går frem metodisk, er det en del af metoden, at vi bevidstgør vores

forhold til genstanden, og at vi dermed også distancerer os fra den. Denne distancering og objektivering møder imidlertid om ikke en grænse, så dog en bemærkelsesværdig modinstans i den kunstneriske oplevelse af musik. Når vi retter vores forfinede sanselige modtagelighed mod musikkens forfinede, sanselige materiale, dvs., når vi lytter koncentreret og hengivent, og når vi sammenfatter det hørte til meningsfulde sammenhænge (eller fatter dets meningsløshed), er vi ikke metodisk distancerede. Ganske vist indebærer også denne aktivitet – uden hvilken musikhistorie, som jeg forstår den, ikke blot er meningsløs, men principielt umulig – elementer af distancering og objektivering, men de er paradoksalt forenet med særlige krav om nærvær og indlevelse, og målet er ikke begrebsliggørelse, men adækvat æstetisk opfattelse.

Musikalsk oplevelse, som jeg her har beskrevet den, beror på aktivitet, og denne aktivitet er ikke normeret af „institutionen videnskab“. Normgiver er „institutionen kunst“. I den skitserede lytteproces agerer vi, som den musikalske autonomi-æstetik, der bringer den musikalske kunstinstitutions normer på begreb, tilsiger os at agere, og disse normer er altså ikke længere genstand for vores videnskabelige granskning, men bestemmende for vores adfærd.

Således kan forskerens bevægelse ind i oplevelsen af æstetisk intenderet musik opfattes som et lidt spidsfindigt eksempel på overgangen fra en iagttager- til en deltagerrolle. Og uden vilje og evne til dette rolleskift forsvinder væsentlige aspekter af vores genstand mellem hænderne på os. Som i andre „kulturer“ er der nemlig også i musikkulturene betydninger, der kun er tilgængelige for de indfødte eller for dem, der har underkastet sig de gældende normer og tilegnet sig de gældende adfærdsmønstre.

Men jeg tror, at der er særlige muligheder for bevidste skift mellem den distancerede iagttagerrolle og den indlevede deltagerrolle, når det gælder studiet af nicherne i vores egen samtidskultur. Blandt forudsætningerne er i givet fald, at vi er bevidste både om den metodiske distances nødvendighed og om dens begrænsning.

## SUMMARY

*Contemporary music and historiography – methodological reflections*

This article deals with some of the methodological problems associated with work on contemporary music as an object of historical study. First, it discusses the relationship between aesthetic judgement and the writing of history, rejecting the claim that this relationship is in principle a special problem in the historian's work with contemporary art: whether we work with old or new art music, complete emancipation from aesthetic premises is neither possible nor desirable. Then I discuss, on the basis of texts by Carl Dahlhaus, Hermann Danuser and Paul de Man, the special slant on the reception-history issue which applies to the study of contemporary music, which has developed its own distinctive dialectic between the rupture with tradition and the extension of tradition, permitting radical re-interpretation of the historical background and artistic innovation to coalesce. Finally, I discuss the concept of "contemporary music as an institution", which is defined as the determining framework of contemporary music. I argue for the necessity of such an institutional concept which combines aesthetic aspects with the history of composition, reception and organization; but at the same time I point out the epistemological problems of the concept.

*Translated by James Manley*