

Dansk musikvidenskabs integration af Adlers stilkoncept

En ny betingelse for tankningen af musikalsk subjektivitet i det 20. århundrede

Af FREDERIK PIO

Artiklen stiller skarpt på, hvorledes Guido Adlers stilbegreb installerer sig i dansk musikvidenskab i de første årtier af det 20. århundrede. Begrebet læses her som symptomatisk for en bredere redefinition af den musikvidenskabelige faglighed som sådan i denne periode. Samtidig registreres en forskydning i opfattelsen af, hvad 'videnskaben om musikken' kan siges at være. En forskydning, der medbetinges en ny opfattelse af musikalsk subjektivitet.

Musikwissenschaft

Tonefysiologen Hermann von Helmholtz' store musikvidenskabelige syntese *Die Lehre von den Tonempfindungen* (hvori han med Hugo Riemanns ord: "[...] begreift das gesammte Gebiet der exakten Tonwissenschaft")¹ ser dagens lys i 1862. Hermed demonstreres det mulige i at skræve fra fysikken over fysiologien til æstetiske stilproblematikker inden for en hidtil uset, enhedslig musiklærdom. Omtrent samtidig skrives der på anden vis et vigtigt kapitel i musikvidenskabens historie. Friedrich Chrysander undfanger året efter i december 1863 – i egenskab af redaktør for en ny musikalsk årbog – konceptet om institutionaliseringen af en enhedslig videnskab om tonekunsten:

Wissenschaft nennen wir dies im ächten und vollen Sinne; und um es anzudeuten, dass wir hier in ihren Kreis eintreten, uns ihren strengsten Anforderungen nicht entziehen und ihr nach Kräften in ihren ganzen Umfange dienen möchten, lassen wir die Jahrbücher unter dem Titel *für musikalische Wissenschaft* ausgehen. Das ganze Gebiet der Tonkunst soll darin, und möglichst gleichmässig, bedacht werden [...].²

Der er dermed tale om et tidsskrift, "[...] die sich das Ziel setzt, das Gesamtgebiet der Tonkunst nach *einheitlichen wissenschaftlichen* Grundsätzen zu behandeln"³ Idet man her vil leve op til de "strengeste fordringer", markeres det, at man nu vil lade musiklærdommen træde ind i den kreds, hvor man befletter sig

¹ Hugo Riemann: *Die Natur der Harmonik*, Leipzig 1882, s. 178.

² Friedrich Chrysander: "Vorwort und Einleitung", *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* 1 (1863) s. II (min fremhævelse).

³ Chrysander (1863) s. II (min fremhævelse).

på en eksplicit videnskabelighed. Denne ny videnskabs objekt er den “helhedslige tonekunst” behandlet efter “enhedslige videnskabelige principper”, og en tidlig markering af et egentligt forum, der kan samle lærdommen under én musikalsk videnskab, er dermed på vej til at institutionalisere et centralt træk, for hvilket Helmholtz epistemologisk åbner. Det ny, institutionelle koncept, som Helmholtz’ videnskabelige demonstration i Chrysanders pen udmønter, er, at én institutionelt samlet videnskab nu har *bele* tonekunsten som sit objekt.

Efter to bind går årbogen ind, men konceptet er lagt frem. Vi skal således via *Allgemeine musikalische Zeitung*⁴ frem til 1885, før Chrysander i redaktionelt samarbejde med Adler og Philipp Spitta får søsat deres *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. På basis af den oprindelig af Chrysander i 1863 fremsatte idé om en samlet musikalsk videnskab udarbejder Adler et egentligt koncept. Dette munder ud i det for eftertiden uhyre indflydelsesrige forsøg på at etablere et teoretisk grundlag for en sådan ‘musikvidenskab’.⁵ Dermed indløser Adler videnskabsuniversalisten Helmholtz’ oprindelige vision om “[...] die Grenzgebiete von Wissenschaften zu vereinigen [...] einerseits der *physikalischen und physiologischen Akustik*, anderseits der *Musikwissenschaft und Aesthetik*”.⁶ Med Adler kodificeres videnskaben om musikken ud fra en formel sidestilling af den historiske og den systematiske dimension, således at man nu betoner “die Vereinigung jener verschiedenen Richtungen der Kunstwissenschaft zu einem selbständigen Ganze”.⁷ Da det enhedsvidenskabelige ideal (inspireret af positivismen) smitter af på åndsvidenskaberne, resulterer dette i at musikhistorien nu også vil være en metodisk-empirisk specificeret videnskab.

Jahns og Chrysanders store Mozart- og Händel-biografier i anden halvdel af 1850’erne udgør den tidligste markør af de filologiske og kildekritiske metodologiers ankomst inden for den historiske lærdom og erstatter et ældre historie-filosofisk udsyn. Disse tidlige innovationer peger frem mod et brud med de hårde, eksakte discipliners monopol på et ekspliciteret videnskabsideal. Således bestemmes den danske musikforsker Knud Jeppesens (eksplicit Adler-baserede) stilhistoriske Palestrinadisputats også senere som “[...] the first truly scientific examination of a style”.⁸ Dette som historisk besindelse på “[...] der Analogie der kunstwissenschaftlichen Methode mit der naturwissenschaftlichen Methode”.⁹ Adlers fortjeneste er at have etableret en indflydelsesrig konception af musikvidenskaben i et historisk og systematisk spor. Som integreret i denne bestræbelse knæsætter

⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung* begyndte at udkomme i 1863 og overtages i 1868 af Chrysander, der gør den til et forum for musikhistorisk forskning.

⁵ Guido Adler publicerer sit udkast “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft” i *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885).

⁶ Hermann von Helmholtz: *Tonempfindungen als physiologische Grundlage für den Theorie der Musik*, Braunschweig 1862, s. 1.

⁷ Adler (1885) s. 20.

⁸ Ian Bent: “Musicology”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 12 (1980) s. 842 (min fremhævelse).

⁹ Adler (1885) s. 15.

han det stilkoncept, om hvilket hele den værkorienterede musikhistorie kommer til at rotere langt op i det 20. århundrede. Adlers stilbegreb bliver ikke en kategori snævert hjemmehørende under den historiske analytik, men bestemmes som emblem for en musikvidenskabelig faglighed som sådan, som symbol på dialektikken mellem det historiske og systematiske spor. Stil “[...] bedeutet die ideelle Zusammenfassung all der Momente, die ein Kunstwerk, eine Kunstschule, eine Künstlerindividualität, eine Kunsttypus und eine Kunstoriginalität ausmachen. Es liegt in ihm die höchste Synthese in Einzel- und Gesamterscheinungen”.¹⁰

Adlers reformation af musikhistorien i det 20. århundrede stammer til dels fra hans oprindelige beundring for en af 1800-tallets store figurer Philipp Spitta, der med sin Bach-biografi ikke bare markerer et hovedkapitel i musikkens historio-grafi, men samtidig kan antyde hvorledes dette felt får en dansk formidling.¹¹ Således studerede den schweiziske musikforsker Peter Wagner hos denne store skoledanner fra Berlin. Og da en ung Erik Abrahamsen i begyndelsen af 1920’erne valfarter fra København til Freiburg i Schweiz for at forberede sin disputats, er det netop Peter Wagner, han opsøger. Der går således over to spor en lige linie fra disse hændelser i Tyskland til både Jeppesen, (der i sommeren 1922 promoveres til Dr.phil. under professor Adler, som beklæder den musikvidenskabelige lærestol ved universitetet i Wien) og til Abrahamsen. Disse to figurers betydning – som initierende organisatorer af musikvidenskabens institutioner i København og Århus – kan næppe overvurderes.

Subjektet og det musikalske sprog

I. Abrahamsen og Jeppesen

Nedenstående er hverken angreb på eller glorificering af stilvidenskaben, men et forsøg på at se dens fundering og dens praksis som et vilkår, vi mere eller mindre i dag er henvist til som en historisk betingelse for den tradition, vi er produkter af. Det er et forsøg på at se stils-kolen som betingelse for måden, hvorpå man har forholdt sig til musikalsk subjektivitet i det 20. århundrede. Der peges på nogle kundskabsteoretiske ændringer i den universitære musiklærdom, som bliver synlige med Angul Hammerichs afsked i 1922 som docent i musikhistorie, og som markerer den efterfølgende institutionalisering af faget som musikvidenskab under Erik Abrahamsen. I diskussionen af stilvidenskaben vil jeg tage udgangspunkt i Abrahamsen og Jeppesen, da man kan se deres indsats som prisme for den transformation af vidensformerne, som stilvidenskaben afføder.

Knud Jeppesens disputats, *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen*, bestemmes af forfatteren som et indspil i “Stilens Historie, som Guido Adler kræver den i sine for den nyere Musikhistorie grundlæggende Arbejder *Der Stil in der Musik* og *Methode der Musikgeschichte*”.¹² Jeppesens værk er en sats-

¹⁰ Guido Adler: *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, s. 113.

¹¹ Philipp Spitta: *Joh. Seb. Bach*, Leipzig 1916 (1873).

¹² Knud Jeppesen: *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen*, København 1923, s. 16, noten.

teknisk, empirisk påvisning af de stiltræk, der kendetegner Palestrinas musikalske produktion forstået som fuldendelsen og "Stil-kulminationen"¹³ af den middelalderlige, kirkelige vokalpolyfoni: "[...] i ham løber alle Strømme sammen, fra ham fører der Traade dybt ned i Tiderne, helt ned til den graa Middelalder og Gregor's sang"¹⁴

Erik Abrahamsens disputats *Le chant grégorien et la chanson populaire en Danemark* er ligeledes "[...] en Paavisning af, at de i den nyeste Gregoriana-Forskning opstillede Stilprincipper for den kirkelige, middelalderlige Monodi ogsaa gælder som Konstruktionsprincipper for den middelalderlige danske Melodik"¹⁵ Også her er der tale om at "[...] bringe dansk Musik ind under de Synspunkter, den nyere Musikvidenskab anlægger"¹⁶ ved at påvise parallelle stiltræk mellem den gregorianske sang og den danske folkevise.

II. Subjektet

Adlers stilbegreb er karakteriseret ved at rumme en dialektik mellem det anonyme stilsprogs indre egenbevægelse og subjektets fuldendelse af denne bevægelse. Dermed forsøger Adler at begrunde stilens dannelse og udvikling inden for en 'rammelov'.¹⁷ Stilen som den lovmæssige ramme for musikens udvikling kan for Adler ikke blot forstås som en ydre udsmykningseffekt eller stileret for-siring af et musikalsk udtryk. Det er en *indre* udvikling, der er på spil. Allerede med hans dissertation fra 1880 ser man en bestræbelse på at ordne tonefremtrædelser i "Formalgruppen" efter deres "[...] gemeinsamen Eigenthümlichkeiten"¹⁸ En sådan formgruppe kan f.eks. sammenfattes af genren "Messe" eller "Motet". Det er disse figurationers tidlige sammenkædning, der senere bliver overtaget af forestillingen om "Stilgesetze" i tiltrædelsesforelæsningsen i 1898.¹⁹ Stilbegrebet funderes efterfølgende i *Der Stil in der Musik* (1911) og *Metode der Musikgeschichte* (1919). Det vil imidlertid være en tilsnigelse at betragte Adlers formgrupper i 1880 blot som tidlige eller uudviklede stilkategorier. Når han i 1885 taler om "Kunstgesetze"²⁰ og dermed gør den organiske udvikling gældende som lov-

¹³ Jeppesen (1923) s. 13

¹⁴ Jeppesen (1923) s. 12.

¹⁵ Erik Abrahamsen: *Le chant grégorien et la chanson populaire en Danemark*, København 1923, s. 206 (der citeres fra det danske resumé).

¹⁶ Abrahamsen (1923) s. 205.

¹⁷ Guido Adler: *Der stil in der Musik*, Leipzig 1929 (1911), s. 2. Om musikvidenskabens discipliner hedder det hos Torben Krogh at: "enhver af dem er vigtig for vor Stræben mod det store Hovedformaal: *at fastslaa Musikkens Lov*"; Torben Krogh: "Indledning til Musikvidenskab" (1924) s. 22, Musikvidenskabelige arbejder, Det Kongelige Bibliotek, Ny kgl. Samling, 2264-2^o.

¹⁸ Guido Adler: "Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600", *Allgemeine musikalische Zeitung* 15 (1880) s. 725, 721.

¹⁹ Guido Adler: "Musik und Musikwissenschaft. Akademische Antrittsrede, gehalten am 26. Oktober 1898 an der Universität Wien", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 5 (1898), s. 34. Stilbegrebet nævnes dog også sporadisk i 1880-afhandlingen (s. 737).

²⁰ Adler (1885) s. 9.

mæssig, bliver det samtidig klart, at denne selvberørende uddifferentiering af formgrupper rent historisk afkobler subjektet. I 1885 er musikhistoriens kategorier således ikke individets kategorier:

In höchster und letzter Instanz aber wird die Geschichte der Musik die künstlerischen Schöpfungen als solche betrachten, in ihrer gegenseitigen Verkettung, dem wechselseitigen Einfluss *ohne besondere Rücksicht auf das Leben und Wirken einzelner Künstler*, die an dieser stetigen Entwicklung Theil genommen haben.²¹

Ved at opgrave lovmæssighedens gentagne repetitioner på bekostning af subjektets labile valg og omvalg vil videnskaben “[...] zum wichtigsten Resultat ihrer Forschungen: zur Fixierung der für die einzelnen Zweige der Kunst geltenden höchsten Gesetze, gelangend [...]”²² Her hviler denne praksis imidlertid stadigvæk på sammenstillingen af historiske grupper, “[...] gewöhnlich musikalische Formen genannt”²³ Det er refleksionen af dette problem (subjektet overfor formgrupperne), der over tid forskyder læsningen af musikalske former hen mod en stilkritisk praksis. I 1919 hedder det siden: “Man darf [...] nicht Stiluntersuchung mit Form- und Satzbestimmung vertauschen, sich nicht mit ihr begnügen”²⁴

Det er i denne proces, at det individuelle og det almene flyder sammen. Der er tale om en lovmæssig udviklingslogik i det musikalske stof, som selv geniet er indfattet i og henvist til. Stilvidenskaben påviser stilen som ydre symptom på kunstens underliggende, indre bevægelse. Dette forudsætter en målbeskrivelse, der muliggør en skelnen mellem stilens opstigning, blomstring og forfald. Rammen for dette perspektiv er evolutionistisk og organisk. De store stilkapitler i musikhistorien “[...] hat seinen Aufstieg, seine Hochblüte und seinen Niedergang und jede dieser Etappen hat ihre Symptome, ihre Kriterien”²⁵ Stilhistorikerens *modus operandi* er at påvise stilelementer i forhold til f.eks. harmonik, metrik, melodik og form. Disse føjes derefter sammen i et overordnet stilmønster som summen af disse elementer. De overordnede mønstre, der samler en række elementer under sig, ordnes derefter kronologisk i en periodisering af epoker. Idet *værket* hermed bliver den ny genstand for musikhistorien, bliver stilbegrebet den tildragelse, mod hvilken musikvidenskabens grene konvergerer: “Die Stilfragen sind das Sublimat aller theoretischen und historischen Untersuchungen und Feststellungen”²⁶ Symptomatisk for Adlers stilbegreb er, at det som nævnt mere bliver et musikvidenskabeligt end et snævert musikhistorisk koncept.

²¹ Adler (1885) s. 8 (min fremhævelse).

²² Adler (1885) s. 19.

²³ Adler (1885) s. 8.

²⁴ Adler (1919) s. 185.

²⁵ Adler (1911) s. 27. Også Jeppesen (1923) s. 233 anskuer stilen i dens “blomstringstid”

²⁶ Adler (1911) s. 1.

III. *Triaden*

Vendingen mod det musikalske menneske som en kategori, der konstituerer den musikhistoriske diskurs som stilvidenskab, lader til at være knyttet til det ny koncept om en egentlig musikalsk videnskab. I forlængelse heraf er den desuden knyttet til en historisk, teoretisk og praktisk triade, hvor stilkritikken som praktik kommer til at artikulere en syntese af denne treklang hos Adler. Idet Spitta ved offentliggørelsen af Adlers koncept for en musikvidenskab slutter op om det som et “[...] vollständiges wohldurchdachtes Program”;²⁷ og Adler bekræftende refererer Spittas videnskabsteoretiske position nedfældet i artiklen “Kunstwissenschaft und Kunst”;²⁸ så kan man hos dem se et sammenfald omkring refleksionen af den moderne videnskabeligheds musikalsk-kunstneriske status i denne periode. I forlængelse heraf kan man desuden se en fordring om en triadisk kompetencevifte, hvor den historiske musikvidenskab udover teoretisk-historiske momenter integrerer den musik-praktiske kunnen:

Was der Musikgelehrte von der Kunst nötig hat, ist Einsicht in ihre Technik und die Gabe künstlerischer Nachempfindung. Durch *praktische Übungen* muss die eine erworben, die andere entwickelt und verfeinert werden. *Aber sie sollen nicht dem Können dienen, sondern Mittel zum Wissen werden, und dieses Ziel setzt ihnen Grenze und Mass.*²⁹

Disse “praktiske øvelser” (der jo både kunne tænkes at være af ren teoretisk karakter eller omfatte konkret musikudøvelse) understreges her eksplicit som tjenende en “Wissen” som lærdom, frem for en “Können” af musikalsk-praktisk karakter. Formuleringen lader altså til at tage højde for, at der er en musikalsk udøvelse inde i billedet, som imidlertid begrænses af det sigte, der gøres gældende for denne praktik. At den musik-praktiske kunnen, i det omfang den inddrages, altså bør tjene lærdommen. Tydeligere bliver dette hos Adler i forbindelse med hans spørgen til værker, der står “[...] unter der Schwelle der kunsthistorischen Bewegungsrichtung, sei es als Augenblickserzeugungen, als äusserliche Zweckerscheinungen, oder *als Stilversuche der Lehrer, Theoretiker und Forscher zu Übungszwecken?*”³⁰ For at uddybe den musik-praktiske dimension, der tilsyneladende tages for givet som led i den videnskabelige musikhistorikers arbejde, refereres der sammesteds til “[...] die der Einarbeitung dienenden Experimentalstücke, *die ein Historiker schreibt, um sich etwa in den Stil [...] einzuleben?*”³¹

Doktrinen om en triadisk faglighed bliver dermed knyttet til stil i dens egenkab af overbegreb for den musikvidenskabelige praksis. Idet de centrale videnskabsteoretiske tekster i denne periode kommer fra Spitta og Adler, ser man, det

²⁷ Guido Adler: *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien 1934, s. 29.

²⁸ Adler (1885) s. 19. Se hertil Philipp Spitta: “Kunstwissenschaft und Kunst”, *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, s. 1-15.

²⁹ Philipp Spitta: “Denkmäler Deutscher Tonkunst”, *Grenzboten* 52 (1893) s. 25 (mine fremhævelser).

³⁰ Adler (1919) s. 61 (min fremhævelse).

³¹ Adler (1919) s. 61 (min fremhævelse).

er musikhistorikerne (Chrysander inkluderet), der reflekterer musikvidenskaben og kunstvidenskaben som helhed. Ud fra denne refleksion, og fordi de også er optaget af at italesætte musikhistorien som videnskab, konceptualiserer de tonekunstvidenskaben som sådan og bringer deres egen disciplin i kontakt med de eksakte videnskaber. Dermed varetages historiedisciplinens behov for at være videnskab i skyggen af de allerede succesfulde naturvidenskaber. Indlevelsen i stilen bliver knyttet til præmissen om musikkens sproglighed og dermed til fordringen om at kunne tale sproget. Stilvidenskabsmanden går med afsæt i en *praktisk* fortrolighed med dette sprog ind i en *teoretisk* analyse med henblik på at komme til en *historisk* forståelse af værket. Den satstekniske analyse af værket som historisk størrelse føres videre i en form og med et kendskab til det musiktekniske, der i alt væsentligt udspringer af en praktisk udøvelse af musikken. Når geniet ikke overskygges af den anonyme, selvberørende udviklingslogik i det musikalske materiale, er det netop som fuldender – som suveræn artikulator – af en indre bevægelse. At *tale* det musikalske stil-sprog perfekt er at *udtrykke* sig ubesværet.

At musikkens bestemmelse som sprog nu i professionel grad tilsiger evnen til at 'tale det', ses også i den uddannelsesmæssige profil blandt musikhistorikerne, der skifter fra en juridisk-økonomisk i anden halvdel af det 19. århundrede (Carl Thrane (1837-1916), Vilhelm Carl Ravn (1838-1905), Angul Hammerich (1848-1931)) til instrumental konservatoriebaggrund for den efterfølgende generation (Erik Abrahamsen (1893-1949), Knud Jeppesen (1892-1974), Torben Krogh (1895-1970)). Den teoretiske, historiske og praktiske musikkundskab samler sig altså i en kompetencemæssig triade i den stilvidenskabelige praksis, og markerer dermed et brud i forhold til Hammerich-generationens frem for alt kulturhistoriske og alment registrerende fremstilling af musiklivet.³² "Ulykken har [...] overalt været den, at Teoretikerne manglede historisk Sans, medens Historikerne paa deres Side manglede Sans for det Musiktekniske. Og Problemer som de her anslaaede kan kun løses, hvor Sans for begge disse Ting samtidig er tilstede" siger Jeppesen. Men samtidig er "Musikken [...] paa sin Vis et Sprog. Musik-Historikerens Opgave følgelig: dette Sprogs Historie".³³

Symptomatisk for dette brud i den metodiske praksis er, at både Jeppesen, Abrahamsen og Krogh er henvist til disputere i udlandet.³⁴ Fakultetet i København anfører over for Jeppesen i denne anledning, at man "ikke [mener] at være i Besiddelse af tilstrækkelig Sagkundskab til at kunne bedømme den af Dem [...] indsendte Afhandling".³⁵ Der sker altså en ændring, idet musiklærdommen med stilvidenskaben præciserer sin tærskel for videnskabelighed.³⁶

³² Triadetænkningen er i studieordningen under Hammerich fraværende, jf. *Årbog for Københavns Universitet* (1915-1920), del I, s. 293-94.

³³ Jeppesen (1923) s. 15, s. 16.

³⁴ Krogh disputerer i 1922 i Berlin på afhandlingen *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*, København 1924.

³⁵ Jeppesen (1923) s. 5.

³⁶ Jf. Adler (1919) s. 35-36.

Dette kan opstilles i tre punkter: (a) *Den ekspliciterer sit analytiske perspektiv.* Jeppesen opstiller eksempelvis “4 stilistiske Momenter [...] i forhold til hvilke det er af størst Interesse at betragte Palestrina-Stilen. (1) Ordmaleri, (2) Kromatik, (3) Homofoni, (4) Dissonans”³⁷ (b) *Den definerer sin genstand* og markerer dermed et brud med den ældre tradition:

Musikkens Historie altsaa: Sprogets Historie, Musikværkernes Historie. Ikke: Personalhistorie, Kulturhistorie, Palæografi, Musikinstrumenternes Historie, Liturgiens Historie eller hvad nu alle disse forskellige Discipliner hedder. De kan være udmærkede hver for sig, men henregnes til egentlig Musikhistorie kan de ikke.³⁸

(c) *Den opererer på et klart metodisk grundlag:* den musikteoretiske, satstekniske bestemmelse af musikkens historiske karakter funderes i antagelsen af dens evolutionistiske sprogkarakter.³⁹ Man kan sige, at musikken i det satstekniske bringes til at afsløre sin egen historiske indskrevethed. I den ny praksis finder musikken sig udleveret til det stilvidenskabelige blik som et empirisk objekt. Ledetråden er empirisk-satsteknisk og viser musikkens bestanddele isoleret og lokaliseret i værkpartituret. Proceduren er i kraft af dens videnskabelighed principielt gentagelig (dvs. metodisk reduktiv). Dermed *forklares* et værk som havende den musikalske værdi det har.

Stilvidenskabens norm

I. *Det ydres indre*

“Musikværkernes Udviklingshistorie”⁴⁰ bliver samtidig åndens udviklingshistorie, således at en værkproblematik afføder en psykologisk problematik. “I Palestrina-Stilen [...] er alt indtil den mindste Tøddel lagt under Loven”, men samtidig er musik “noget der foregaar *inden* i Mennesket”. De nye udtryksmidler, som stilvidenskabens afdækker, er “som Regel til stede [...] en rum Tid, forinden den afgørende Proces, [...] det psykologiske Nedslag finder sted”.⁴¹ Den stilhistoriske fremstilling af sproglovene i musikken står således grundlæggende i forhold til ideen om en indre, bagvedliggende instans, som det ydre tonemateriale i sin udfoldelse bliver et symptom på. “Værkernes Historie kan [...] gives to Retninger: Toneværkernes Historie set ind mod den samlede *Tonestilhistorie* og Toneværkernes Historie set ind mod *Tonekunstnerens sjælelige Liv*”.⁴² Dermed ser man stilvidenskabens empiriske lovmæssigheder deducere sig til en indre subjektivitet.

Et eksempel på dette er Abrahamsens diskussion af spørgsmålet om national identitet. Han hævder, at “Den gregorianske ‘Buelov’ er fra den rituelle Musik

³⁷ Jeppesen (1923) s. 35.

³⁸ Jeppesen (1923) s. 17.

³⁹ Jeppesen (1923) s. 16-17.

⁴⁰ Jeppesen (1923) s. 17.

⁴¹ Jeppesen (1923) s. 95.

⁴² Erik Abrahamsen: “Om musikhistorisk Undersøgelse” (1924) s. 14 (min fremhævelse), Musikvidenskabelige arbejder, Det Kongelige Bibliotek, Ny kgl. Samling, 2262-2^o.

gledet over i den verdslige Monodis Konstruktionsprincipper”. Buebevægelsen udgør som stiltræk den enkelte frases bane observeret i forhold til tonehøjden. Bueloven udtrykker altså en stilvidenskabelig antagelse om, at der “over den rituelle latinske Tekst [i den gregorianske sang, F.P.] og over den verdslige danske Poesi [i folkevisen, F.P.] hæver sig samme Tonekonstruktioner [...]”⁴³ “Den ældste nationale Tonekunst”, skriver Abrahamsen om den danske folkeviser, “har været undergivet den tonepsykiske Kausalitets Love. *Den danske Tonekunst har da sin Rod i de to store Racers Musikkultur, den romanske og den germanske, idet den evolve- rer fra disse to Racers Tonestil bliver den sig selv bevidst som dansk*”⁴⁴

Når det er en “Del af det moderne musikvidenskabelige Arbejde [at] paavis[e] [...] den tonepsykiske Kausalitet [...]”⁴⁵ er det altså med afsæt i antagelsen af en årsagssammenhæng, hvor en musikalsk subjektivitet bliver den centrerede instans i forståelsen af et kunstnerisk udsagn. En national musikalsk identitet fremstilles således på baggrund af en stilvidenskabelig påvist analogi i tonestilen.⁴⁶ “Bag ved [...] Tonefølelse[n] skjuler der sig sikkert én eller anden psykisk Forteelse, om hvilken Kilderne ikke direkte giver Oplysning, men som man ved Analogislutninger synes at kunne naa ind til [...]”⁴⁷ Den musikalske karakter af en national subjektivitet er dermed givet inden for rammerne af en lovmæssighed, der vidner om “gotisk Sjæl i dansk Tonekunst”⁴⁸ således at det nationale særpræg til dels fremtræder som en funktion af en videnskabelig påvist udviklingslogik hen mod en særegen dansk folketone. Med den bevidsthedsmæssige problematisering af udtrykket bliver musikkens oversættelse til det psykiske udtryk for en “tonetanke”, hvis renhed og klarhed vidner om menneskeåndens udfoldelse i det musikalske stof. “Tonefølelse[n] [...] føre[s] fra det psykiske ud i det fysiske [...]”⁴⁹ således at “Toneforbindelse[n] som [...] besjælet [...] paa ingen Maade [kan] benægtes”⁵⁰

Det stilhistoriske perspektivs filosofiske fundering, hvor “Indflydelsen paa vore Folkeviser fra [...] Gregoriana-Traditionen viser os [...] det evolutive Princip i Musikhistorien”⁵¹ resulterer således i en bestemmelse af værket i forhold til en national, musikalsk identitet. Den stilanalytiske besindelse på stilens indre logik står således i et gensidigt forhold til problematiseringen af en subjektiv dimension, idet den musikalske bevægelse går fra det “[...] Indre ud i den ydre Verden, fra den tonepsykiske Sfære ud i det tonematerielle Omraade”⁵² “Toneklange i deres sammenhæng med Tonestilarternes Historie”, hedder det et andet sted, “dæk-

⁴³ Abrahamsen (1923) s. 229.

⁴⁴ Abrahamsen (1923) s. 234.

⁴⁵ Abrahamsen (1923) s. 206.

⁴⁶ Abrahamsens position blev efterfølgende anfægtet, bl.a. af en person, hvis arbejde Abraham- sen havde taget udgangspunkt i, nemlig Thomas Laub. Se hertil Laubs kritiske anmeldelse af Abrahamsens afhandling i *Musik. Tidsskrift for Tonekunst* II (1923) s. 143-45.

⁴⁷ Abrahamsen (1923) s. 221.

⁴⁸ Abrahamsen (1923) s. 234.

⁴⁹ Abrahamsen (1923) s. 235.

⁵⁰ Jeppesen (1923) s. 154, noten.

⁵¹ Abrahamsen (1923) s. 234.

⁵² Abrahamsen (1923) s. 219.

ker over, – er Udtryk for – et sjæleligt Liv”⁵³ Idet lovmæssighederne indirekte antydes som “baarne af Stilens inderste Vilje”⁵⁴ bliver stilvidenskaben normativ på en dobbelt måde.

II. *Stil som ramme om et musikalsk udtryk*

Stilovmæssigheden bliver til dels en ekskluderende doktrin ud fra tanken om stilen som den konvention, man kan følge eller afvige fra. “Den fri Kvart, der forekommer paa 1 i Takten, betyder [...] i sig selv noget ganske unormalt”⁵⁵ eller “[...] man iagttage[r] at det unormale ved Vendingen falder bort”⁵⁶ Jeppesens begreb om “Snylte-Dissonans”⁵⁷ er tillige symptomatisk for, at afvigelsen fra en stilmorm i sig selv behæftes med en negativitet, der rækker ud over bruddet på et givent regelsæt. Overskridelsen er med andre ord ikke relativ til reglen, men forskyder sig fra konventionen, idet den behæftes med en (snylte-)‘natur’. Dermed kompenseres der for, at stilbegrebet udgør rammen om en udveksling mellem en specifik historisk situation og en heri indskrevet kompositorisk praksis, der som kunst bejler til det overhistoriske. Det naturlige bliver det selvindlysende.

Stilvidenskaben anskuer ikke bare den historiske proces i en retningsbestemt-hed, men antyder et *organisk* stilbegreb, under hvilket man i stilkulminationen ser højdepunktet af en udviklingsproces. Man påviser altså med kulminationen den *rene* udfoldelse af noget, der allerede har været givet i en mere primitiv form på et tidligere stadium. Det kvalitative kommer nu til at ligge i bestemmelsen af den enkelte kunstgenstands placering og funktion i en lovmæssig, historisk udviklingslogik. Der sluttes fra en række punktvisse, empiriske nedslag i enkeltværker til en metodisk sikret antagelse af en organisk-historisk, *overgribende* proces. Stilhistorien lægger altså en plan ind i den kunstneriske genstand. Værket bliver et frosset punkt i et overgribende flows egenbevægelse.

Det er imidlertid selve den filosofiske fundering af stilrammen, der i denne sammenhæng åbner for problematiseringen af en videnskabelig sanktioneret norm på et andet niveau, hvor “der spezifisch künstlerischen Qualität der äusseren Erscheinung [...] natürlich mit den inneren Eigenschaften auf das Innigste zusammenhängen”⁵⁸ Det er samtidig her, man kan antyde det i stigende grad vanskelige for stilskolen ved at komme uden om en bestemmelse af den musikalske subjektivitet ved at fremhæve den historiserende tæknings dictum om at “[...] hvad der er virksomt i verdenshistorien, *virker også i menneskets indre*”⁵⁹ Musikhistorikeren bliver således ifølge Abrahamsen ikke “[...] staaende ved det fælles

⁵³ Abrahamsen (1924) s. 15.

⁵⁴ Jeppesen (1923) s. 214.

⁵⁵ Jeppesen (1923) s. 94, noten.

⁵⁶ Jeppesen (1923) s. 153 (se også s. 209, 256, 261).

⁵⁷ Jeppesen (1923) s. 169.

⁵⁸ Adler (1911) s. 12.

⁵⁹ Wilhelm von Humboldt (1767-1835), en af historismens repræsentanter, citeret fra B.E. Jensens artikel “Historisme”, Finn Collin & Simo Køppe (eds.): *Humanistisk Videnskabsteori*, København 1995, s. 146 (min fremhævelse).

ejendommelige [dvs. “det der binder Tonekunstens Værker sammen i stilarter”] men [søger] gennem dette fælles ejendommelige [...] at naa frem til en Forstaaelse og en Forklaring af det individuelle”⁶⁰ Ideen om udvekslingen mellem det subjektive og objektive fremstår ligeledes i antagelsen af Mesterens subjektive “Viljesretning”, der kommer til syne i den suveræne artikulation af musikkens “Sproglove”. At kunne indoptage og dermed repræsentere dette materiales egenbevægelse i sin rene form er med andre ord måden, som komponisten stiller sin egen integritet (‘sans for’) til skue på:

Hvorledes kan der blive Plads til Geniet, den enkelte, i en Fremstilling, der i saa stærk Grad har Blikket rettet mod det Kollektive, Kompakte. Hertil maa svares: Geniet er den store Sprog-Bærer, den store Sprog-Fornyere. [...] han [taler] paa de manges Vegne, men han taler stærkere og sandere end de. [...] ingen teknisk Vanskelighed hindrer ham i hans Vej mod Udtrykkets Skarphed, Sprogets lysende Klarhed.⁶¹

Med antagelsen af musikken som et sprog er det geniet, der taler sandest; han kan, hvad han vil, fordi han er bærer af det sprog, der kulminerer i stilovmæssigheden, som stilvidenskaben beskriver. I det musikalske sprogs klarhed bliver sandheden lovmæssig og rummer dermed både historiens enhed og individets sandhed: “[...] fra Stilen saaledes erkendt falder det skarpeste Lys over Menneskeandaen i dens forhold til Musikken”⁶² Det satstekniske overlejes med andre ord af det musikpsykologiske.⁶³ Dermed er antydnet det *vilkår* for betydningsdannelsen, som stilkonceptet gør gældende. Den stilvidenskabelige objektivisering af musikken i en hård, “empirisk deskriptiv”⁶⁴ klarlæggelse af sprogbrugen baserer sig altså samtidig på en helliggørelse af musikken som udtryksmedie for en radikal subjektivitet. Dvs. “Menneskeåndens Forhold til Musikken: *Den indre, den egentlige Musikhistorie*”⁶⁵

III. Fra udtrykkets subjektivitet til stilens enhed

Spørgsmålet er, hvorledes den stilvidenskabelige praksis problematiserer subjektets musikalske udtryk. “Inden for musikhistorien og musikæstetikken [er] [...] i vor tid [...] fuldbyrdet, hvad man ville kalde ‘et metodeskifte’”⁶⁶ siger Abrahamsen i 1924 og fortsætter:

[...] der findes her et Skæringspunkt mellem den nyere Musiker-Biografi [den moderne musikhistorie efter filologisk inspiration, der samtidig besinder sig på og giver rum for individualiteten, F.P.⁶⁷] og den nyere Æstetik.

⁶⁰ Abrahamsen (1924) s. 11.

⁶¹ Jeppesen (1923) s. 20.

⁶² Jeppesen (1923) s. 84.

⁶³ Jeppesen (1923) s. 117.

⁶⁴ Jeppesen (1923) s. 16.

⁶⁵ Jeppesen (1923) s. 84 (min fremhævelse).

⁶⁶ Abrahamsen (1924) s. 2.

Den psykologiske Æstetik har jo som man vil forstaa, den allerstørste Interesse af at faa Kildemateriale bl.a. fra Musikhistorien [...] som Historikeren med sin historiske Indsigt kan garantere Psykologen er ægte og vidnefast.⁶⁸

Som led i det metodiske nybrud, Abrahamsen her registrerer (fra en musikhistorisk disciplin til en ny musikvidenskab), bliver subjektiviteten psykologisk afstemt i forhold til – eller bliver et integreret led i – musikhistorien. Også for Jeppesen vil “Først en saadan Disciplin [...] med fuld Ret kunne fortjene Navnet Musik-Psychologi”.⁶⁹ Musikæstetikken, der her har det musikalske kunstudtrykts væsen som genstand, står altså som psykologisk gren i forhold til den musikhistoriske disciplin. Det var jo også i forhold til disse to discipliner, der var sket “et metode-skifte” udmøntet i den ny Adler-inspirerede stilvidenskab:

Idet den *musikhistoriske* Biografi arbejder [...] for den psykologiske *Musik-æstetik* [...] belyse[s] den enkelte Kunstner saavel som Kunstneren overhovedet [...] hans sjælelige Disposition [...] hans Form for Føling med Livet [...] han[s] besvare[lse af] det aandelige i Tiden, som kommer til hans Erfaring, og det omfang i hvilket saadanne Følelsesreaktioner farver hans Forestillinger og dermed hans Kunst – idet denne Videnskab belyser alt dette, hjælper den jo samtidig Musikhistorien til at faa en ganske anderledes fast videnskabelig Basis under dens Behandling af Musikken, *Tone-stilen* i forhold til *Kunstnerindividualiteten*.⁷⁰

Musikvidenskabens tredeling i teoretisk, historisk og praktisk kundskab tænker altså det historiske stilperspektiv i relation til den subjektivitet, der ytrer sig i det musikalske udtrykts væsen: “Notwendig ist die Erforschung des Ausdruckcharakters im Zusammenhalt mit der Persönlichkeit des Künstlers [...]”⁷¹ Således bliver der indirekte investeret en musikalsk subjektivitet i en stilvidenskabelig praksis, ligesom epoken samtidig bliver forståelig på baggrund af en indre logik i det musikalske materiale.⁷²

Stilvidenskaben forholder sig altså i en vis forstand fordoblende til sin genstand, idet det ydre rummer noget indre, der igen er repræsenteret i det ydre. De træk, der samlet iagttages som stil, rækker ud over sig selv og vidner om en

⁶⁷ Jf. “Tonestilen [har] ikke alene [...] en Sammenhæng, en Oprindelseshistorie [...] ude i Tone-stilarterne men [har] samtidig [...] en Oprindelseshistorie inde i Komponistens Hjerne”; Abrahamsen (1924) s. 11. Dette er ikke eksplicit Abrahamsens position, men han tager den til efterretning i formuleringen af sin position.

⁶⁸ Abrahamsen (1924) s. 13.

⁶⁹ Jeppesen (1923) s. 17.

⁷⁰ Abrahamsen (1924) s. 13-14 (min fremhævelse).

⁷¹ Adler (1911) s. 12.

⁷² Kunstnerens musikalske subjektivitet er tavst til stede som det, stilvidenskaben skyggebokser med gennem værkanalysen: “Die stilistischen Eigenbedingungen der spezifisch musikalischen Hauptformen [...] verlangen jede für sich Betrachtung und Feststellung – das ‘Objektiv’ der Gattung neben dem ‘Subjektiv’ des Künstlers, der darin schafft”; Adler (1911) s. 240.

fornuftsbestemthed som et træk iboende virkeligheden. I det omfang musikken fremstår som indskrevet i sin historiske sammenhæng, viser den samtidig ud over denne virkelighed. Stilvidenskaben underkaster sig den enkeltstående, empiriske genstands karakter, men påberåber sig samtidig en enhed og sammenhæng, der rækker ud over værkets konkrete væren og gør det til vidnesbyrd om en ikke-fysisk fornuftsmæssighed. Det er i værkernes indre, naturnødvendige sammenhæng, at stilen giver sig selv som en indre tildragelse. Men samtidig inkarnerer stilen lovmæssigheden i dét ydre musikalske stof, som "Menneskeanden projiceret i det musikalske" kommer til syne i:

[...] ogsaa for Musikken gælder den klassiske Lov om Enhed i Mangfoldighed, Evnen til at finde Lighed i det tilsyneladende Forskelligartede [...] [det] indvundne Materiale maa [...] tjene til Opbygning af Sproglovene, Lovene for Musikkens Udvikling, der atter oversat i det Psychologiske antager Skikkelse af visse Krav og Viljesretninger [...] af dybeste Betydning for Kendskabet til det menneskelige Sjæleliv overhovedet, thi Musikken er det modtageligste, følsomste Stof hvori Menneskeanden nogensinde har fundet sit Udtryk.⁷³

Idet stilens enhed bliver lovmæssig finder det *indre*, musikalske udtryk sig udleveret som den stilvidenskabelige *genstand*. Når stilen som sproglov sætter rammen for vurderingen af det subjektive ud fra den tekniske musikanalyse, kan man sige, at tænkningen af den subjektive og objektive dimension *skærpes* over for hinanden. Stilens renhed bliver samtidig udtrykkets sandhed. Dermed trækker det musikalske menneske stilhistorien efter sig på sin vej frem mod sandheden om sig selv. Lovmæssigheden i musikken er udtryk for ideen om, at fornuften er noget vi kan afdække som værende *i* verden, ikke en instans vi blot benytter os af *i beskrivelsen* af verden. Sammenhængen og enheden er iboende virkeligheden (dvs. ontologiske størrelser). Stilvidenskabsmanden gennemfører en fornuftsmæssig plan, der udfolder en grundlæggende orden. Når komponisten handler i overensstemmelse med en lovmæssig udviklingslogik i stilen, er det altså udtryk for en dvælen ved den fornuft, der råder i det musikalske materiale selv. Adlerskolens enhedsprojekt udtrykker ideen om sammenhæng, genkendelse og transparens som udslag af det musikalskes møde med den vesterlandske metafysik. En metafysik for hvilken stilvidenskaben bliver den ny referenceinstans.

Genkendelse, nærvær og musikalitet

Den tilbagevendende bevægelse op mod en stilkulmination som det videnskabeligt påviste forbilledlige og dermed efterlignelsesværdige indstifter genkendelsen, hvori sandheden begribes. Man kan sige, at den videnskabelige stilanalyse bestræber sig på at påvise formtræk eller mønstre, der kan bringe den foreliggende genstand ind i en genkendelse i forhold til en stilkonvention. Stilvidenskaben

⁷³ Jeppesen (1923) s. 16-17.

identificerer med andre ord for at genkende. Derved bekræftes enheden og sammenhængen i det kunstneriske udtryk, man forholder sig til. Musikken bliver dermed givet os i et nærvær. Når Jeppesen taler om den indre musikhistorie, så er det en erkendelse, der træder frem i og med bestemmelsen af musikken som stilanalytisk *genstand*. Således er det i det videnskabeligt påviste ydre, at Adler ser en indre, selvberørende bevægelse.

Når den stilvidenskabelige skole intensiverer eller skærper disse to niveauer over for hinanden i tænkningen af musikken, er det bl.a. ved at lokalisere en 'kausalitet' mellem de to niveauer i deres parallelitet. Dermed bliver den subjektiverende/objektiverende tænkning af musikken nu grundlag for en *videnskabelig praksis*, hvis filosofiske fundering som nævnt netop tilsiger en genkendelse af musikken i et nærvær. Stilens indre sandhed er givet i værkets ydre *repræsentation* af denne sandhed. Det indre træder via dette princip frem i det ydre, og det er i den anerkendende genkendelse at nærværet tildrager sig og dermed forener repræsentationens to led i en enhed.

Det er på baggrund af denne situation, at identifikationen af en musikalsk essens i mennesket bliver forståelig som den instans, hvor repræsentationens dobbelthed kan forliges. Mennesket er der, hvor musikken giver sig både som subjektivt og objektivt fænomen. Det musikalske menneske er med andre ord *der; hvor nærværet tildrager sig*. Det suveræne forankringspunkt "des musikalischen Stils".⁷⁴ Stilvidenskaben kan dermed aldrig få lagt afgørende afstand til mennesket og nå en eksakt videnskabelighed. Som simultant subjekt for viden og objekt for viden vil mennesket altid indføre en ustabilitet i stilvidenskabens videnskabelige præstationer. Stilanalytikkens *modus operandi* forudsætter "[...] daß der Forscher sich einerseits mit den Kunstwerken, anderseits mit den das Kunstwerk apperzierenden Subjekten beschäftigt".⁷⁵ Dermed bliver det klart, at udstansningen af det musikalske menneske i en musikalitet stabiliserer stilprojektet i dets grundvold.

For at gribe musikken i dens *organiske* bevægelse og dermed se den som en *naturlig* afspejling af en ideal, naturnødvendig stilbevægelse, ligger der en bestemmelse af det musikalske menneske som integreret moment i stilkonceptualiseringen af musikken. Med det musikalske menneske kan mellemværendet mellem det subjektive og det objektive med andre ord forliges, således at den cirkulære henvisning mellem disse to kan bringes til ophør. Den sande (og dermed videnskabelige) viden er med andre ord henvist til at fiksere det dynamiske for at indstiftes i vished og nærvær. Nærværet fuldendes jo netop ved at lukke denne dobbelthed, i hvilken det musikalske fremtræder. Dette er et vilkår, stilskolens må tage på sig. *Nærværet kulminerer ved at bestemme det ubestemte*. Ligesom stilhistorien må være lovmæssig, fordi det ubestemte unddrager sig metafysikken, på samme måde må momentet af ikke-viden i den grundlæggende musikalske erfaring unddrage sig stilvidenskaben i dens filosofiske fundering. Når dette ikke er tilfældet, er det

⁷⁴ Adler (1911) s. i.

⁷⁵ Adler (1885) s. 12.

fordi det musikalske menneske ud af *nødvendighed* er integreret i den stilvidenskabelige praksis og dermed konsoliderer fordringerne indbygget i stilkonceptet.

Idet den stilhistoriske lovmæssighed gør de satte værdier selvberørende (dvs. adlydende en videnskabeligt påvist lov), bestemmes de dermed som eksisterende *i og for sig selv* og dermed uafhængigt af det musikliv, hvor al værdi hidrører fra: i mellemværendet mellem mennesker. Dermed kommer den stilvidenskabeligt sanktionerede musikalske værdi i modsætningsforhold til det øvrige musikliv, idet lovmæssigheden som abstrakt lov nødvendigvis må sætte sig ud over livssammenhænge og sociale kontekster som konstituerende for musikalsk værdi. Netop som “[...] der metaphysische Teil der Stilkritik”⁷⁶ tilhører den musikalske stils værdier det indre, det selv-identiske og dermed det *ubetingede*. Stilværdien i sin indre dimension er en værdi uafhængig af musiklivets sammenhænge og hvad der i øvrigt måtte foreligge i virkelighedens verden. Afgørelsen af værdi skubbes ud af verden og ind i en hinsideshed, der samtidig beroligende kan bringe det evindelige spørgsmål om, hvorfor tingene er som de er, til ophør.

Idet stilskolen skubber denne indrehed ind bag musikens liv og endegyldigt begrundet værdispørgsmål, bringer den imidlertid samtidig noget andet i musikken til standsning. Når musikhistorien forstås som lovmæssig, adlyder den jo blot sin egen indre sammenhæng og dermed den transcendent stilbevægelses abstrakte monotoni: spiring, blomstring, forfald. Men dermed sætter denne position sig samtidig på en fordring om at sidde inde med nøglen til en mere sand og essentiel musikalsk verden end den foreliggende. Musiklivet som værdisætter og kvalificator af musikalsk værdi i mellemmenneskelige, relationelle og dermed *betingede* rammer får dermed en sekundær status i forhold til stilens *bagvedliggende*.

Den begrundende essens for den stilbevægelse, der er konstituerende for musikalske værdibestemmelser, er altid allerede i sin suveræne indrehed *hinsides* den virkelige verden. Den er i sin bagvedliggendehed producent af ubetingede værdier, som musikken i sin udvikling må tage til efterretning. Smagsdommen overflødiggøres, idet at det musikalske nu er afledt fra den historiske udviklingsbanes objektivitet: “Wenn früher ‘Geschmacksurteil’ [...] massgebend waren [...] sind jetzt prinzipielle Anordnungen zu treffen, deren Hauptgesichtspunkt die Berücksichtigung der Stilentwicklung ist”⁷⁷ Det er denne musikalske årsagsjagt, som kodificeres videnskabeligt med stilkonceptet og som falder tilbage på mennesket i det 20. århundrede. Det, der vægtlægges her, er *ikke* spørgsmålet om denne position så kan siges i virkeligheden at have sandheden eller falskheden på sin side. Der aftegnes blot et historisk vilkår, vi er henvist til.

Idet stilens udviklingslove følger det musikalske uudviklede vej over kulmination til forfald, da bliver denne skoles effektivering af en “Rangstellung”⁷⁸ – med sin historiske pegen på de højeste og laveste musikalske værdier – samtidig nøglen til forståelse og værdisættelse af den med stilvidenskaben *samtidige* tonekunst.

⁷⁶ Adler (1919) s. 185.

⁷⁷ Adler (1919) s. 63.

⁷⁸ Adler (1919) s. 53.

Det er altså historien, der værdisætter nutiden (og ikke omvendt): “[...] Urteil und Verständnis sollen gehoben und geläutert werden durch das Beispiel der Geschichte [...]”⁷⁹ Det med stilkolen samtidige musikliv bliver altså genstand for en mistro, der grunder i stilkonceptets cirkelbevægelse mellem en foreliggende musikalsk virkelighed som konstitueret på en bagvedliggende, mere sand virkelighed. Heri er samtidig givet stilvidenskabens vished omkring at måtte berigtige musiklivet i dets udfoldelse.

Det er på denne baggrund, at man i 1898 kan påkalde en “[...] *gefährlicher* [...] Vehemenz, mit der sich die aus der klassischen Zucht entlassenen Kunstjünger der Hypermodernen in die Arme werfen”.⁸⁰ Det er når en orden (som her Adlers) i praksis bliver udfordret og overskredet, at dens grænser og afgrænsninger bliver synlige: “Der Kunsttheoretiker [...] erzieht den Jünger zu seiner Lebensaufgabe und begleitet den inspiriert Schaffenden als Lebensgefährte. Sieht der Kunstgelehrte, dass es nicht zum Besten der Kunst ausfällt, *so will er ihm auf die richtige Bahn führen*”.⁸¹ Det er her, at stilvidenskabens skyggeboksnings med det musikalske menneske løber i armene på det 20. århundredes moderne ‘musikalitet’.⁸² Til dels som biprodukt af en ny stilvidenskabelig vilje til (musikalsk) viden:

Man kann alle im organischen Entwicklungsgang gelegenen, bedingenden Faktoren des Kunstschaffens als die *objektiven* Erfordernisse des Kunststiles bezeichnen, denen die aus der individuellen Anlage des Künstlers stammenden stilschaffenden Momente als *subjektive* gegenüberstehen. Beide sind im Kunstwerke selbst untrennbar verbunden.⁸³

Det er i eksaminationen af denne dobbelthed, at det musikalske kodificeres. Dette således at evalueringen af et individuelt, subjektivt niveau bliver problematiseret i sammenhæng med det videnskabelige koncept “stil” som rammen for effektueringen af lovmæssighed i musikken. Musikkens indre spejler sig med andre ord i menneskets indre. Idet en stilvidenskabeligt sanktioneret musikalsk norm vender sig mod individet skærpes en specifik og autoritativ logik, inden for hvilken det musikalske udtryk indregøres. Det er altså med den stilvidenskabelige kodificering af forholdet mellem tonekunstens indre og ydre, at der afsættes en effekt i forhold til subjektets musikalske erfaring. Sand viden om det, der musikalsk kommer til udtryk og dermed vidner om en musikalsk erfaring, er altså lige så meget identifikation og dermed fiksering af intensitet, som det er erkendelse og indsigt. Det er det, der gør at stilvidenskabens og musikalitetens normer på dette tidspunkt får et fælles fodfæste relativt til den samtidige musikalske krise, hvis monument for eftertiden er blevet fortællingen om tonalitetens sammenbrud.

⁷⁹ Adler (1898) s. 38.

⁸⁰ Adler (1898) s. 33 (min fremhævelse).

⁸¹ Adler (1885) s. 15 (min fremhævelse).

⁸² Se hertil Frederik Pio: “Foucault mellem musikalitet og musikvidenskab”, *Musik og Forskning* 25 (1999-2000) s. 163-300.

⁸³ Adler (1911) s. 6.

Videnskabens fordobling

I Abrahamsens indlæg – i den ‘docentkonkurrence’ på Københavns Universitet i 1924 der skal afgøre, hvem der efterfølger Hammerich i den musikvidenskabelige lærestol – er inspirationen fra Adlers videnskabskoncept klar:

Den efterhaanden almindeligt benyttede Betegnelse ‘Musikvidenskabens’ dækker trods ordets Entalsform, ikke over nogen enkelt Disciplin. Tager vi dette Ord i dets snævraste Betydning betegner det tre Discipliner: Musikhistorie, Musikteori og Musikæstetik. Tager vi det i en videre Betydning, betegner det yderligere en række Discipliner, der under den ene eller anden Form har Tonen som Genstand for Forskning, – og Begrebet ‘Musikvidenskabens’ kommer i saa Tilfælde til at omfatte, foruden de tre nævnte Fag, endvidere Tonepsykologi og Tonefysiologi, dertil kommer de Discipliner der beskæftiger sig med Tonen som saadan, dens Opstaaen, dens Udspredning i Rummet, dens Kvalitet.⁸⁴

Idet Abrahamsen går sejrrigt ud af denne konkurrence og dermed tiltræder docenturet, får Adlers konception fra 1885 en institutionel formidling herhjemme. En formidling, hvis kodning af den skønne musik som musikalsk ingenlunde er adskilt fra en ny vidensproduktion om det musikalske menneske. Adlers systematik består af fire søjler: 1. Teori (harmonik og rytmik samt deres relation); 2. Tonekunstens æstetik forstået som en “[...] Wertschätzung der Gesetze und deren Relation mit den appercipierenden Subjecten behufs Feststellung der *Kriterien des musikalisch Schönen*”.⁸⁵ 3. Pædagogik (didaktisk formidling af satslære samt metodik). 4. Musikologi (etnografi). Med undtagelse af den fjerde og sidste disciplin er de her anførte punkter (sammenfattende den systematiske viden over for den historiske) beslægtede med det program, under hvilket musikvidenskabens med Abrahamsen gennem 1920’erne og 30’erne gradvis institutionaliseres som et historisk og teoretisk studium overlejret af en praktisk musikkompetence. Dertil kommer at æstetik bliver et selvstændigt fag på studiet til magisterkonferensen.

Hos Abrahamsen hedder det i et brev til Undervisningsministeriet i 1935: “I de ti Aar jeg har fungeret som Lærer i Musikvidenskab ved Universitetet, har jeg efter bedste Evne søgt at omlægge Faget efter de stilvidenskabelige Krav, der i vort Slægtled gør sig gældende”.⁸⁶ Når den ny stilvidenskab under Abrahamsen med æstetik og pædagogik gradvis integrerer en diskurs, der problematiserer den musikalske adfærd og det musikalske udtryk, er det altså sammenfaldende med importen til Danmark af Adlerskolens konception af ‘stil’ som det formidlende led mellem en historisk og systematisk – og i forhold til den tidligere Hammerich-epoke – nu bredt defineret teoretisk, praktisk og historisk musikvidenskab. Med oprettelsen af skoleembedseksamen i bifaget sang i 1925⁸⁷ effektueres denne

⁸⁴ Abrahamsen (1924) s. 1.

⁸⁵ Adler (1885) s. 17.

⁸⁶ *Årbog for Københavns Universitet* (1934/35) s. 225.

⁸⁷ *Årbog for Københavns Universitet* (1924/25) s. 139.

tredelem, samtidig med at det musikhistoriske studium året inden ombenævnes til musikvidenskab.⁸⁸ Med tredelingen institutionaliseres altså en egentlig *musikvidenskab* i moderne form.

Det er ved at tænke stilvidenskabens praksis i forhold til dens filosofiske fundering, at det bliver muligt at antyde de effekter, der opstår. I den cirkulære bevægelse, hvor stilen på én gang er indregjort, filosofisk forudsætning og ydre, videnskabelig påvist kendsgerning, problematiseres som nævnt det musikalske menneske som den suveræne instans, der kan bringe denne cirkulære bevægelse til ophør. Det er i dette perspektiv ikke så meget værket som stilgenstand, men mere den musikalske adfærd, der på én gang samler, på den ene side individets intentioner, subjektivitet, opfattelser og smag, og på den anden side individets konkrete, iagttagelige musikalske adfærd. Stilbegrebets indre logik får med andre ord med dets praktiske funktion som videnskabeligt, institutionaliseret koncept en *afsmittende* effekt i forhold til ønsket om at se den stilvidenskabeligt sanktionerede idé om nærvær og enhed realiseret på individniveau; *dvs. at komme til klarhed over det menneske, fra hvilket den stilvidenskabelige genstand udgår*. I forhold til den musikalske adfærd vokser der en stræben efter at overskride dens ydrehed med 'udtrykkets dybde' som metafor for en indre instans' enhedslige nærvær. Både det generelle koncept om musikalitet og om stil finder deres *repræsentation* i henholdsvis den enkeltes adfærd og det enkelte værk. Idet disse enkelttildragelser fastholdes i repræsentationen, bliver de indirekte tilordnet en smagsmæssig virkelighed.

Transformationen af lærdommen

Når professoren i musikvidenskab begyndende i lektionskatalogen for efteråret 1939 udbyder "gennemgang af musikhistorie (med musikæstetik)" samt meddeler, at man sammen med sanglektoren vil "afholde øvelser i stemmedannelse", er dette symptom på et – i forhold til Hammerich-generationen – nyt metodisk kontrolleret videnskabsbegreb, der i praksis ikke længere lader sig frigøre fra den musikalske udøvelsespraksis. Den stilvidenskabelige triade bliver en triangulering af det musikalske menneske. Dette bl.a. fordi den stilvidenskabelige integration af æstetikken (nævnt hos Abrahamsen både som spekulativ og som psykologisk-erfaringsvidenskabelig lære om udtrykkets væsen)⁸⁹ i en stillhistorisk ramme nu arbejder på at finde et "[...] bestemt Kendetegn, der kunde vise Vejen frem til en *Bestemmelse af det Æstetiske selv*".⁹⁰ Jeg mener, at denne brudflade, hvor musiklærdommen under humaniora gradvis kapper sin rodfæstethed i en livspraktisk horisonts dannelsesopdrag for at blive en selvlegitimerende, metodisk kontrolleret videnskab, er en central betingelse for forståelsen af det 20. århundredes musikalitetsbegreb. Hvor humaniora i sin klassiske funktion var redskab for en almen dannelse, bliver opdraget i den moderne musikpædagogiske diskurs nu en inte-

⁸⁸ *Årbog for Københavns Universitet* (1923/24) s. 26.

⁸⁹ Abrahamsen (1924) s. 12.

⁹⁰ Abrahamsen (1924) s. 13 (min fremhævelse).

greret del af en ny stilvidenskab. Både institutionelt, med indførelse af faget sang som bifag sideordnet det musikvidenskabelige konferensstudium i 1925, og meto- disk, med en psykologisk-æstetisk udtryksdimension problematiseret inden for en stilvidenskabelig ramme. Med til billedet hører også, at stilvidenskabsmanden Abrahamsen selv forestod undervisning i faget sang i gymnasieskolen.⁹¹

Med indførelsen af skoleembedseksamen i sang konsolideres denne forskyd- ning i kraft af den ny nyttefunktion, som institutionen nu tager på sig som ud- dannelses-‘fabrik’. Dvs. som institution bliver den nu honoreret i dens egenskab af producent af kandidater og samfundsmæssigt nødvendig *know-how*.⁹² Musik- studiet er blevet en videnskabelig erkendelsesform og må legitimere sig i over- ensstemmelse med denne status.

Ovenstående er symptom på en stigende modsætning i forholdet mellem den erfarede kunsterkendelse og livspraksis. Det er i den brudte forbindelse mellem disse to, at en musikalitet kan installere sig som referenceinstans til en nys institu- tionaliseret, videnskabelig erkendelsesform, der nu også problematiserer den sub- jektive, musikalske dimension. Og denne hændelse er netop bundet op med ånds- videnskabeliggørelsen af musik som stilvidenskab. Ser man på ‘stilus’-begrebets etymologiske herkomst betegnede det oprindeligt ‘skriveredskabet’ ved de græsk- romerske, retoriske skoler. Begrebet er i forbindelse med den spirende historisk- filologiske videnskabeliggørelse i Tyskland af musikstudiet i det 19. århundrede ikke bare et stilvidenskabeligt koncept, men også (som en gestus til sin antikke oprindelse) en metafor for det, med hvilket man udtrykker sig. “Der Griffel (‘sti- lus’), mit dem der Künstler seine Gedanken *zum Ausdruck bringt*, bekommt da eine metaphorische, symbolische Bedeutung [...] [als] das eigentümliche Gepräge [...] der künstlerischen Mitteilung”.⁹³ I lyset af det brud jeg har søgt at skitsere, bliver det 20. århundredes menneske med sin ‘musikalitet’ bærer af nye symbolværdier.

Abrahamsens indtræden i docenturet markerer en ændring, der lader sig regi- strere på en række punkter. (i) *Konceptmæssigt* forskyder lærdommen sig kund- skabsteoretisk sig fra almen-*kulturbhistorisk* optagethed af det almene musikliv over mod *stil*-ideen som ramme om værkernes historie, som de udfolder sig på bag- grund af en formalisering af ideen om et evolutionistisk stil-sprog. (ii) Musik- historiens *genstand* er under Hammerichs pen ikke skarpt afgrænset. Den er for

⁹¹ Jf. Nils Schiørring: “Musik”, Københavns Universitet 1479-1979, Bind XI: *Det filosofiske Fakul- tet 4. del* (ed. P.J. Jensen), København 1979, s. 385-86.

⁹² Med etableringen af musikvidenskab som moderne universitetsfag bliver figuren ‘den musik- lærde’ bestemt efter ny kriterier. Fortidige aktører som Chrysander, Kiesewetter, Köchel og vor egen Hammerich var ud af højborgerskabet, og dermed var en del af forudsætningen for deres liebhaver-virksomhed økonomisk uafhængighed. Med overgangen til et formaliseret ud- dannelsessystem bliver den musyklærde nu ‘universitetsprofessor’. En figur der adlyder et an- det sæt af betingelser. Det er her at filologer, jurister og embedsmænd som bl.a. K. Winter- feldt og A.W. Ambros gradvis erstattes af Adlers og Riemanns generation. Dvs. professions- folk med en erhvervmæssigt vægtlagt musikvidenskabelig skoling. Se hertil H. Riemanns lille opsats “Gelehrte und Künstler”, *Musikalisches Wochenblatt* (1893), s. 410-II.

⁹³ Adler (1911) s. 5 (min fremhævelse).

eksempel musikmindemærkernes, -instrumenternes, -foreningernes og -institutionernes historie.⁹⁴ Med værkoptikken lokaliseres det musikhistoriske objekt nu i partituret. Hvor musikken tidligere var givet i en kulturel sammenhæng i ganske vid forstand, bestemmes musikken nu som til dels løsrevet fra verden i et rent indremusikalsk, satsteknisk perspektiv. (iii) *Subjektet* for den akademiske musikdiskurs kan ikke længere lignedes fuldkomment ved ‘musikhistorikeren’. ‘Stilvidenskabsmanden’ overlejrer nu dette billede. (iv) På niveauet for *teoretiske valg* (eller strategier) forskyder musikstudiet sig fra – i Hammerichs tid – at udfolde en musikhistorisk praksis til med stilvidenskaben at blive en syntetisk (teoretisk/historisk/praktisk) disciplin.

Det bemærkelsesværdige er, at begrebet om en ‘musikalitet’ dukker op omtrent samtidig med overgangen til en institutionaliseret (stil)videnskabeliggørelse af menneskets frembringelser i en musikhistorisk ramme. (Man bør ikke her forveksle det kronologiske sammenfald med en kausalitet). Dermed antydes det, at genoprettelsen af det universitære musikstudium med Hammerichs tilknytning fra og med anden halvdel af 1890’erne ikke kan siges rent epistemologisk at markere et brud med fortiden. Genoprettelsen er mere et symptom på en begyndende transformation inden for musiklærdommen, der først afgørende træder i karakter herhjemme i perioden fra 1924 frem til 1938, hvor et teoretisk, historisk, praktisk hovedfag i “Musik” oprettes. Overgangen kan sammenfattes i stikordsform:

- a. Fra en deskriptiv til en normativ praksis
- b. Fra musikhistorie til musikvidenskab
- c. Fra offentlige musikforelæsninger uden for rammerne af en studiestruktur (1896-1916), frem til oprettelse af en konferensuddannelse i “musikhistorie” (1915) og dermed et systematisk, meriterende studieforløb. I 1922 ønsker man nu “at ombytte Betegnelsen ‘Musikhistorie’ med det videre ‘Musikvidenskab’”.⁹⁵ Der oprettes dermed et docentur i musikvidenskab, der betegner den historisk, teoretisk, praktiske triade i form af magisterkonferensen, suppleret med bifaget sang
- d. Fra Hammerichs private (1895-1896) og midlertidige docentur (1896-1916) til et personligt docentur (1916-1922). Abrahamsen besætter i 1924 det nyoprettede, normerede docentur, der i 1926 omdannes til et ordinært professorat
- e. Inspirationen fra et livspraktisk dannelsesopdrag erstattes af et professionaliseret, nytteorienteret, kompetencegivende studium
- f. Fra en almen kulturhistorisk, registrerende fremstilling af musiklivet i alle dets facetter til et metodisk kontrolleret videnskabsbegreb med en eksplicit genstandsspecifikation

⁹⁴ Se Hammerichs værker: *Musikforeningens Historie 1836-1886*, København 1886; *Kjøbenhavns Musikkonservatorium 1867-1892*, København 1892; *Det historiske Orgel paa Frederiksborg Slot*, København 1897; og *Musikmindesmærker fra Middelalderen*, København 1912.

⁹⁵ *Årbog for Københavns Universitet* (1923/24) s. 26.

- g. Fra et historisk musikstudium til en historisk/teoretisk/praktisk musikvidenskab, hvor stilvidenskaben problematiserer den musikalske subjektivitet som integreret del af sin praksis
- h. Hvor den spekulative musiklærdom var redskab for en almen, selvbegrundende dannelse, sætter stilvidenskaben nu en gensidig cirkulær henvisning mellem sit filosofiske grundlag og den videnskabelig påviste kendsgerning. Videnskaben bevæger sig hen mod en meto- disk selvlegitimering.

En videnskabelig sand viden om musikalske frembringelser har en tendens til at installere mennesket i en afhængighed af den historisk specifikke måde, der 'vides på', idet der sættes en betingelse for den enkeltes vurderinger og handlen. Ideen om det musikalske menneske som bærer af en 'musikalitet' er ikke en ahistorisk idé, men ret beset en relativ ung foreteelse, som ikke står i et ubetydeligt forhold til opkomsten af en *videnskab* om musikken. *Homo Musicus* som bærer af det dannelses-surrogat, vi i dag kalder 'musikalitet', bliver i dette perspektiv en umiskendelig *moderne* tildragelse. Som Adler udtrykker det: "Der Stil durchdringt das Ganze [...]"⁹⁶

Konklusion

Når Jeppesen snakker om "den indre, den egentlige musikhistorie", er det symptomatisk for metafysikken, der jo vil se de materielle musikalske værker som blotte fremtrædelsesformer for en mere sand virkelighed, der er bagvedliggende. Dermed bliver den materielt og faktisk foreliggende virkelighed reduceret til netop det, som det musikalske *menneske* vil forstå som virkeligt: nemlig det – bag det ydre skin liggende – første, oprindeligste, højeste årsagsprincip (om dette benævnes Gud, Ånd eller Kunst er ret beset lige meget i denne forbindelse). Mennesket konstituerer dermed stilvidenskabeligt den 'objektive' musikalske virkelighed ved at afkræve den en tilbageførsel til en indre begrundelsessammenhæng, som musikhistoriens tildragelser kan afledes fra. I forlængelse af denne metafysik, som stilvidenskaben baserer sit projekt på, ser man jo også stilvidenskabens ønske om at ville se *mennesket* som det bevidste og suverænt betydningssættende centrum for ethvert musikalsk udsagn i dets totalitet.

Man har endvidere set, hvorledes der i stilskolen huserer et udtalt ønske om i den kunstneriske erkendelse at se en principiel genkendelse. Den sande viden *genkender* altså det uforanderligt musikalske, der som musikalsk stil træder frem i sin historisk specifikke egenart. Men der er samtidig tale om en genkendelse, der tænkes ud fra idealiseringen af et indre nærvær i mennesket, som dér, hvor tonekunsten musikalsk tildrager sig, erfares og med andre ord bliver *levende*. Det videnskabelige, musikalske menneske fungerer dermed i praksis som referent for det stilvidenskabelige projekt i dets bestræbelse på en *organisering* af kunstlivet.

⁹⁶ Adler (1911) s. 12.

Det er med stilvidenskaben, at det musikalske sprog påvises og identificeres. Stilskolens objektivering af musikkens sprogkarakter (det er sproget, der skaber begreber og dermed tingsliggør) bringer det musikalske til at betegne en ‘musikalitet’ i mennesket. Det er med stilsprogets musikalske grammatik som repræsentation, at der installeres en indre, centreret idealitet, som antages at trykke sig ud. Musikken objektiveret som stil-*sprog* konnoterer med andre ord en substans bag repræsentationen, som betydningen i sidste instans kan fundere sig i og vise tilbage til. *Den stilkonceptuelle objektivering af musikken i en sprogkarakter implicerer altså ideen om ét musikalsk, essentielt subjekt.*

Dette er symptomatisk for den klassiske fordom om, at videnskaben blot afspejler og systematiserer de evidenser, der *oprindeligt* gav sig til kende i det menneskelige subjekts bevidsthed. Men her har jeg netop prøvet at vende præcis denne vanetænkning om: at der intet er i videnskaben, som ikke først har kendt sin naturlige, selvindlysende plads i subjektets transparens for sig selv. Når stilskolen indlæser en uforanderlig og guddommelig sandhed nedenunder og bagved de skiftende perioders mesterværker, er dette jo blevet anledning til det kætterske spørgsmål, om det ikke præcis er den stilkonceptualiserede semiotik *selv*, der regulerer kunstens udtryk for denne enhedslige, kontinuerte organicitet? Disse betydninger er således ikke nødvendigvis noget, der pr. automatik eksisterer forud for den institutionelle indskrift af ‘stil’. Den kunstneriske sandhed opbevares dermed stilkonceptuelt, og denne skole fremstår dermed som et magtfuldt indspil i den kamp om musikalsk betydning, som særlig efter 1906-8, hvor tonaliteten opløser sig, bliver sat på spil i spændingsfeltet mellem musikken og det menneske, der giver den liv.

Begrebsliggørelsen af musikalsk begavelse som ‘musikalitet’ er ikke en overhistorisk hændelse. Denne ‘musikalitet’ installerede sig i begyndelsen af det 20. århundrede – ikke da den ud af en indre trang så at sige ‘selv ville det’ – men måske mere, da det blev muligt at tænke den (eller da der var brug for den) inden for epokens videnshorisont. Dvs. præcis da der i *måden at vide på blev ‘gjort plads’ til det*, opstod objektet ‘musikalitet’⁹⁷ i kølvandet på overvejelser og vidensformer, der *ikke primært* var rettet mod den musikalske begavelse som idé. Spørgsmålet er altså, om musikalsk begavelse som substantiel tildragelse i mennesket kunne tænkes før en videnskab om musikken – bl.a. stilkonceptuelt – *indrammede et institutionaliseret, vidensmæssigt rum for denne tænkning?* Måske én af fædrene til den systematiske musikvidenskabs tonefysiologi, Gustav Fechner ville kunne have givet os dette svar. Var det således ikke hans æstetik, der genopdagede Buffons dictum: “Le style c’est l’homme”? Dette måske blot som fernis over den kendsgerning at musikken først forener sig med noget guddommeligt i den bevægelse, hvor den endegyldigt erfarer at have mistet sine guder.

⁹⁷ Da al tænkning er sproglig, er det en central pointe, at tilsynecomsten af dette ny begreb bør opfattes som symptom på generelle forskydninger i betydningsdannelsen omkring musikalsk subjektivitet.

SUMMARY

The article, “The integration of the Adler concept of style in Danish musicology. A new prerequisite for the understanding of musical subjectivity in the 20th century”, investigates how Guido Adler’s concept of ‘Style’ is installed in Danish musicology during the second and third decade of the 20th century. The Adlerian concept of *‘der Stil’* is considered as a symptom, not only of a change in the definition of method and object of historical musicology, but also as a symptom of a general transformation of the musicological institution as such. In other words, the formation of the musicological institution in Denmark during the second and third decade of the 20th century provides a new answer to the old question: what is the science of music? This innovation reflects – as indicated by the concept of style – a loyalty to the famous Adlerian concept of a general *‘Musikwissenschaft’*. *‘Der Stil’* becomes a synthetic concept which as a theoretical emblem is superposed on this general conception of a science. The article asserts that the above mentioned ‘new answer’ – established within this horizon of style – must be considered a fundamental prerequisite to the way in which musical subjectivity is decided and fixed by means of the 20th century concept *‘Musikalität’* (musicality). In other words, the new musical knowledge of science becomes a grid through which modern musical man is now reconsidered.