

*Poul Nielsen: Musik og materialisme. Tre aspekter af Theodor W. Adornos musikfilosofi. Udgivet af Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting og Arno V. Nielsen. Borgens Forlag, København, 1978. 352 pp.*

## I

Poul Nielsen placerede sig tidligt centralt i dansk musikkritik og musikforskning. I 1963 begyndte han som 24-årig som musikanmelder ved Berlingske Tidende (frem til 1971) og samme år blev han medredaktør af Radiomagasinets »Vor tids musik«. Han skrev guldmedaljeafhandling om den musikalske formanalyse i 1965, blev universitetslærer i København i 1966 og var – måske hans væsentligste indsats – i en årrække redaktør og meget flittig bidragsyder til *Dansk musiktidsskrift*. Hvad Poul Nielsen et sted i *Musik og materialisme* skriver om Jürgen Habermas, at han »som sædvanlig har været på pletten med en analyse«, (s. 304) dækker lige så fuldt det billede, man som læser fik af Poul Nielsen selv og af hans utrættelige arbejde for at gøre debatten om den nye musik vedkommende og give den perspektiv. Selvom det særlig var den moderne musik, der optog ham, var det et gennemgående træk – som man endda i *Musik og materialisme* kan se er blevet mere og mere udtalt – at han mente at musikkritik under moderne vilkår må arbejde i et meget omfattende historisk univers.

Skal man i lidt forenklet form karakterisere udviklingen i Poul Niensens musik-kritiske synsvinkler, kan man sige, at den gik fra *modernisme* i begyndelsen og midten af 60'erne, som man f.eks. kan se det i de to breve om møder med Boulez og Stockhausen, som efter hans død blev offentliggjort i *Dansk musiktidsskrift*<sup>1</sup>, videre over *konkretisme* og *attitude-relativisme* i

slutningen af 60'erne, der bl.a. fik sit nedslag i tidsskriftet *ta'* (1967–68), hvor Poul Nielsen var musikredaktør og bl.a. offentliggjorde en fremragende artikel om Ib Nørholm<sup>2</sup>, frem til *marxismen*, hvor Poul Nielsen fandt den teoretiske kontekst, som for alvor gjorde det muligt for ham at arbejde med at se de musikalske fænomener i et bredt perspektiv. Som et bestandigt orienteringspunkt i denne udvikling finder man en intens beskæftigelse med Adornos musik-filosofi, som også *Musik og materialisme* har som sit tema. Tidligt havde Poul Nielsen, som man f.eks. kan læse om det i den førnævnte Nørholm-artikel, imidlertid alvorlige forbehold over for Adorno, og dette kritiske arbejde med Adorno fortsættes i denne bog. Den er således meget mere end en Adorno-studie: Mens det første hovedafsnit, der er færdigskrevet 1971, er samlet om en fremstilling og en kritik af nøglebegreber hos Adorno, breder kritikken sig i det følgende afsnit fra 1973, og i det tredje – meget omfattende – hovedafsnit, der ikke var afsluttet ved forfatterens død, er den kritiske afstand blevet så stor, at nye omfattende problemstillinger, særlig af historisk karakter, er kommet indenfor synsfeltet. I dette afsnit får Habermas' offentlighedsteorier og Max Webers musiksociologi en fremtrædende plads, og det er således en sagligt helt rigtig disposition af udgiverne, når de efter de tre Adorno-kapitler har ladet aftrykke to store efterladte afhandlinger som bilag, hvoraf den ene handler om

1. Poul Nielsen: »Møder med Boulez og Stockhausen«, *Dansk musiktidsskrift*, nr. 4, juni 1977, s. 163–166.

2. Poul Nielsen: »Der står en hjort ved en skovsø – Om Ib Nørholms musik«, *ta'* 1, 1967, s. 4–8.

Max Weber, mens den anden har en sociologisk behandling af Beethovens musik som emne. Når dertil kommer, at udgiverne som indledning har sat Hans Magnus Enzenbergers Adorno-digt »schwierige arbeit«, og har aftrykt Poul Nielsens oversættelse af Adornos fragment »Musik og sprog«, samt foretaget en redaktion af værkets tre hovedafsnit, må man sige, at målet med deres udgivelse er nået: at bogen i forlængelse af Poul Nielsens egen hensigt og den »kunstneriske side i hans arbejdsform« skulle fremstå som »åben og procesagtig« og i modsætning til »den akademiske fiktion om det afrundede, færdige, videnskabelige værk«, samtidig med at bogen skulle kunne læses og gennemarbejdes i sammenhæng. En stor hjælp er det også, at udgiverne har oversat afhandlingens mange, tit umådeligt komplicerede tyske citater, særlig fra Adornos og Max Webers skrifte – tekster, der ikke tidligere har været oversat. Per Kirkeby's omslag er mesterligt.

Adorno er en uomgængelig skikkelse i nyere musik-debat, hvilket måske bedst fremgår deraf, at nogle af hans synspunkter, f.eks. om det musikalske materiales historiske udvikling og om det autentiske kunstværk, indgår i eller underforstås i debatten, uden at Adornos navn eller hans særlige begrebsdannelser længere behøvet at være knyttet til dem. I denne sammenhæng betegner Poul Nielsens arbejde et stort skridt videre i forståelsen af det grundlag, Adornos arbejde hviler på, og hans bibliografi over Adorno-skrifter og -artikler – herunder en lang række anmeldelser, som det eller kan være vanskeligt at finde frem –, er af stor betydning, når man arbejder med den musikalske modernismes tilblivelse. Men, som sagt, bogen er mere end en Adorno-afhandling; den spejler Poul Nielsens egne synspunkter og hans musikkritiske grundbestræbelse, og

det er den, som i det følgende vil blive refereret og diskuteret, afsnit for afsnit. Bogen giver så rigelig stof til debat, at en detaljeret gennemgang helt ville sprænge rammerne for en anmeldelse, men det ændrer ikke ved, at mange af synspunkterne er så udfordrende, at man som læser undervejs nærmest tvinges til at prøve at formulere sit eget alternativ. At et i vores kultur på en gang så centralt placeret, og dog i den almindelige kulturdebat så mærkeligt underbelyst fænomen som musikken, må ses i en bred sammenhæng for at kunne komme til orde, kan man ikke være uenig med Poul Nielsen i; diskussionen må dreje som om hvilke sammenhænge, der er de væsentlige.

## II

I bogens første hovedafsnit »Ideologi-begreb og musik« er det Poul Nielsens bestræbelse at nå ind til Adornos begreb om ideologi, som vækker nysgerrighed bl.a. fordi musik ifølge Adorno kan fungere som ideologi samtidig med at den kan rumme ideologi-kritik (s. 24, 42). Poul Nielsen har som indledning til sit Adorno-arbejde en række metodiske bemærkninger, hvor man kan se hans store indforståethed med det egenartede, antisystematiske drag i Adornos tænkning. Poul Nielsens udgangspunkt for et kritisk arbejde med Adorno formuleres således: »Man må finde de spørgsmål, som hans postulater, teser og aforismer, tolkninger og analogier er svaret på« (s. 22) – en sætning, der afdækker noget af det karakteristiske ved Poul Nielsens arbejdsform, og som karakteriserer tankeudviklingen i hele arbejdet, også der hvor Adorno efter Poul Nielsens mening ikke længere slår til. Poul Nielsen redegør for Adornos forestilling om den historiske udvikling af det musikalske materiale, som noget der helt forpligter komponisten og som kan tilord-

nes samfundets udvikling, og fortæller om Adornos tanke om kunstværket som det objektive udtryk for lidelse. »Hvad den nye kunsts fjender« skriver Adorno, »med bedre instinkt end dens ængstelige apologeter kalder dens negativitet, er indbegrebet af det, som er fortrængt fra den etablerede kultur« (citeret s. 38). Der er på en gang lidelse og lykke i kunsten, et paradoks der udtrykkes i Adornos udtryk: lykke i dissonansen (s. 39). Bag disse grundtanker, viser Poul Nielsen ved et sammenligne med Walter Benjamin og Ernst Bloch, ligger et begreb om kunst som et fænomen, der kan have tydeligere udsagnskraft end den diskursive erkendelse og som er i stand til at vise ud over den empiriske virkelighed (s. 38). Mens Ernst Blochs opfattelse af kunst tenderer mod at se kunsten som utopi, en mulighed for harmoni, der står i kontrast til de faktiske forhold, (s. 29) er hos Adorno, i overensstemmelse med Benjamin, dissonansen tænkt med ind i kunstbetragtningen: Selvom ideologi af Adorno kan defineres som falsk samfundsmæssig bevidsthed, der ved kunstens hjælp kan frembringe en illusion om umiddelbarhed, så er kunsten hos Adorno alligevel ikke blot set som afspjlinger af det materielle grundlag, men har en selvstændighed, som kan give den en kritisk funktion.

Noget af det væsentligste i denne undersøgelse er Poul Niensens påvisning af den Adorno'ske musikfilosofis bundethed til modernismen, den, der inden for litteraturkritikken kaldes den tragiske modernisme. Det virker derfor fuldt berettiget, når Poul Nielsen i slutningen af første hovedafsnit spørger: »Men hvor konsekvent er han i grunden? Hvordan behandler han klassisk, harmonisk, rent ud affirmativ musik som f.ex. Bach, Mozart, Beethoven?« (s. 42). Svaret falder i to afsnit: For det første, skriver Poul Nielsen, skelner

Adorno mellem musikkens oprindelige hensigt og så dens brug i nutiden, og han aftegner her som udlægning af Adorno et centralt forskningsfelt: »Det er m.a.o. en kritisk musiksociologs centrale opgave at afdække en diskrepans mellem den klassiske musiks egen objekt-immanente bestemmelse og så den funktion som ren ideologi, den idag indtager« (s. 42). Man står her over for det særlige træk ved den nutidige musik-kultur i forhold til andre kunstarter, at kunstværker og kunstneriske strukturer, der er flere hundrede år gamle, indgår som de væsentligste nutidige faktorer i det almindelige musikliv, hvilket ikke i samme grad er tilfældet med f.ex. litteraturen. Det er indlysende, at det er væsentligt at påpege de mekanismer, der kan føre til, at det, der engang har været fyldigt og genuint musikalsk udsagn, nu kan fungere som surrogat eller kulisse. Om denne opgave så udelukkende skal løses af en bestemt form for samfundssorienteret forskning er et andet spørgsmål, som her vil blive taget op igen.

Men Poul Nielsen har endnu et svar på, hvorledes Adorno behandler affirmativ musik; det er karakteristisk for Adorno, skriver Poul Nielsen, at han næsten ikke nævner Mozart, og når han gør det, kommer hans betragtning til at ligge meget tæt op ad den utopi-tænkning, som findes hos Ernst Bloch: »Er der noget kritisk element i Mozarts musik, består det ganske simpelt i harmoniens blotte faktum som modfaktum til verdens disharmoni« (s. 49), skriver Poul Nielsen som udlægning af Adorno. Den begrænsning, han her finder i Adornos musikfilosofi, fører i det følgende afsnit ind i en kritik af Adornos begreb om det autentiske kunstværk og i tredje afsnit ud i en meget større historisk kontekst, end den Adorno ifølge Poul Nielsen arbejder indenfor.

## III

Bogens andet hovedafsnit, »Ideologibegreb og musikteori«, kan igen opdeles i tre temakredse: En om Adornos sociologiske dechifrerings af musik (s. 44–68), en om Adornos begreb om autentisk musik (68–80) og en om musikalsk hermeneutik (80–91). Det er i dette afsnit Poul Nielsen på et afgørende punkt, der bliver meget sikkert indkredset, distancerer sig fra Adorno; men foruden som Adorno-kritik og Adorno-analyse, kan dette meget vægtige afsnit også læses som en diskussion af en række problemer, som rejser sig, når man skal bruge sproglige formuleringer om musik. Det gælder særlig den første temakreds, hvor Poul Nielsen har foretaget en nærlæsning af to Adorno-afhandlinger for at finde ud af, på hvilket grundlag Adorno egentlig beskriver musik. Spørgsmålet er kompliceret, fordi Adorno selv vender sig mod forskellige former for spejlingsteorier og mod vilkårlige analogier på den ene side, men på den anden, som det overbevisende godtgøres, ikke er egentlig musikteoretiker, men snarere har opfattet sig selv som tyder af en række fænomener i musikken, som han ofte har overladt til andre at analysere rent musikalsk (s. 76–77). Poul Nielsen når frem til, at Adorno, når han beskriver musik, betjener sig af, hvad han kalder essensrelationer og verbal- og billedanalogier. Spørgsmålet er så hvilken erkendelsesværdi, man skal tillægge disse analogier og essensrelationer. Poul Nielsen giver herpå med støtte i filosofihistorien en forklaring ved at henvise til det særlige årsagsbegreb, man finder hos Leibniz og Hegel, og som det er sagligt at føre ind, fordi Adorno tit anvender det leibniz'ske monadebegreb, dog naturligvis uden nogen forestilling om en forudetableret harmoni. Et nøglested i hele bogen er derfor den passage, hvor Poul Nielsen nærmere forkla-

rer og tager stilling til konsekvenserne af, at Adorno betjener sig af disse essensrelationer og -identiteter: »Princippet er, at »hele verden« fra makro- til mikrokosmos, består af identiske elementer, identiske forstået på den måde at de alle udtrykker den samme essens. Hos Leibniz hedder verdens bestanddele monader. Hos Hegel består verden af dialektiske modsigelser i proces, og alle modsigelserne er af samme væsen: de er antagonistiske, tracter efter »syntese« eller »forsoning« ud gennem modsigelsernes ekstremer. Man kan derfor overalt hvor man afdækker modsigelser, erkende det samme modsigelsens fænomen, forstået som essens-identitet.

Tager man altså en modsigelse f.ex. i samfundet (mellem klasserne) og en modsigelse i et musikværk (f.ex. modsigelsen mellem lodret og vandret hos Schönberg), så udtrykkes begge steder den samme modsigelsens essens, og dermed er der også en (kausal-)sammenhæng mellem dem. Denne kausalopfattelse forekommer os mærkelig, og den er da også metafysisk, dvs. den kan hverken bevises eller modbevises. Skal det hermed antydes at materialisten Adorno opererer med et sådant metafysisk grundlag? Ja, og det er noget han deler med mange pseudomaterialister (s. 64). I en note i tredje hovedafsnit, der er skrevet et par år efter, antyder Poul Nielsen, at man måske ikke kan »ramme« Adorno med at påvise denne essensrelation (s. 305) – hele bogens anlæg er jo således, at den på bestemte punkter diskuterer med sig selv, hvad der er meget inspirerende for læseren –, men det ændrer ikke ved det afgørende i påvisningen på dette sted i det andet hovedafsnit. Hvad der nemlig er befriende her, er den nøjagtighed, hvormed Poul Nielsen indkredser det sted, hvor vejene må skilles – det sted, hvor materialisten må gå én vej,

og hvor man, hvis man ikke deler Poul Niensens grundsyn, må gå en anden vej. Disse to veje aftegner sig lidt tydeligere hvis man læser videre i afsnittet:

Efter at have kritiseret Adorno på dette punkt, skriver Poul Nielsen, at det ikke kan være opgaven at finde ud af, hvad Adorno burde have gjort istedet for, hvad han gør (s. 68). Adorno slår blot simpelt hen ikke til og et videre arbejde med musikken på materialistisk grundlag kan ikke foregå ud fra Adorno, men med udgangspunkt i Marx, en linje, der fortsættes i det tredje hovedafsnit, hvor Poul Nielsen som erkendelsesteoretisk fundament for en materialistisk musikhistorisk skrivning, nævner Marx, Engels og deres moderne udlægger Althusser. Adornos musik-kritik, mener Poul Nielsen, er i virkeligheden en variant af ældre tiders mere poetiserende udlægninger af musik; fælles for de to former for fortolkning er det, at »korrelationen, konnexionen mellem det »intra-musikalske« og »det extra-musikalske« begge steder (er) lige uklar, ikke til at verificere eller falsificere« (s. 88). Altså igen noget metafysisk. I Beethoven-kapitlet i bilagene dukker problemet op igen, og accenten er her lidt anderledes, men som problemet er stillet op i selve hovedafhandlingen står to betragtningsmåder over for hinanden, når det drejer sig om spørgsmålet om musikkens kontekst: Den ene fører frem til, at musikken ses som et udslag af historiske kræfter, der ikke er musikalske, og hvis svingninger musikken helt er bestemt af som en båd på havoverfladen. Den anden fører til, at hvis der skal tales om musik, er metafysikken simpelthen et vilkår. Med metafysik menes her ikke ældre tiders spekulation, men en erkendelsesform, hvis forudsætninger ikke kan bevises i naturvidenskabelig forstand, men som kan afprøves på de sammenhængende indsigter den skaber. Hvis

det er rigtigt, som det for nylig har været fremført, at musikken befinder sig mellem ånds- og naturvidenskaberne<sup>3</sup>, får en passage om samfundsvidenskaberne og humaniora hos *Northrop Frye*, der netop er blevet kaldt metafysiker i den ovennævnte betydning, også aktualitet for forholdet mellem sprog og musik i en sociologisk sammenhæng: »Den virkelige vanskelighed . . . er at socialvidenskabsfolk endnu ikke forstår, at deres fag, foruden at være videnskaber, også er anvendt humaniora, og at litteraturens myter og metaforer gennemtrænger dem, nærmest som matematik gennemtrænger de fysiske videnskaber. Eller mere nøjagtigt, litteraturens myter og metaforer gennemtrænger, hvad der er specielt sprogligt i dem, som noget der er adskilt fra hvad der kan kvantificeres eller måles eller er afhængigt af gentagne eksperimenter«<sup>4</sup>. Bemærkningen har også betydning for forholdet mellem analyse af musikkens struktur og sproglige skildringer af musikken og åbner videre ind til Per Nørgårds påstand: At det virkelig er muligt at give en sproglig beskrivelse af musikoplevelsen<sup>5</sup>, således som det er en grundtanke i hans musikteoretiske projekt: Hierarkisk genesis.

Nu tales der hos Per Nørgård om musikoplevelsen, mens Poul Nielsen taler om musikken som videnskabeligt objekt, men denne modstilling fører også dybere ind i Poul Niensens arbejde: I sin kritik af

3. Hans Sittner: *Musik zwischen Natur- und Geisteswissenschaften*. Materialien und Bibliographie. (Fragmente als Beiträge zur Musiksoziologie, nr. 7) Wien 1978.

4. Northrop Frye: *Spiritus Mundi, Essays on Literature, Myth and Society*. Bloomington og London 1976, s. 102.

5. Per Nørgård: »Hierarchic Genesis. Steps towards a Natural Musical Theory«, *Dansk Årbog for Musikforskning IX*, 1978, s. 14.

Adorno peger Poul Nielsen på, hvorledes der hos Adorno oftere tales om Schönbergs kontrapunkt som sådan, Beethovens symfonier som sådan, end om det, der er karakteristisk for de enkelte værker. Adorno er, viser Poul Nielsen, ligefrem istand til at bruge de samme formuleringer om forskellige værker (s. 81–82); hertil knytter sig så en meget grundig og iøvrigt også meget underholdende skildring af Adornos problematiske forhold til musikvidenskaben. Men at den samme sproglige formulering kan bruges om forskellige værker svarer vel egentlig til vores daglige omgang med musik; nogle værker hører vi kursorisk, andre fordyber vi os i; de indgår alle i en kontekst, der er mere omfattende end værkerne og skal vi prøve at se sammenhængen i hele det musikalske univers, må vi bruge sproget; og man kan sagtens tænke sig, at de samme ord kan omkredse flere værker; ordene træder jo ikke istedet for værkerne, men viser hen til dem. I det hele taget kan man, selvom Adorno-kendere måske ikke vil bifalde det, som almindelig Adorno-læser ikke frigøre sig fra en fornemmelse af, at Adorno når han arbejder nede i den sproglige detalje ikke blot betjener sig af en bestemt metode, men i høj grad også af sin musikalske intuition, svarende til Poul Niensens påpegning af Adornos mangel på adskillelse mellem sin egen musikalske praksis og sin praksis som teoretiker (s. 73). Prøven på om Adornos formuleringer er brugbare er så bl.a. den, om man som musiklytter er istand til at genkende sin egen oplevelse i de sproglige fortolkninger, f.ex. udtrykket »lykke i dissonansen« som karakteristisk for den musikalske modernisme. Denne genkendelse er ikke videnskabelig og er dog ikke til at se bort fra. En sådan sammenhæng mellem forskersubjektet og forskningens objekt er Poul Nielsen selv inde på i bilaget om Max

Weber, hvor han diskuterer Webers tanker om værdifrihed i forskningen og her med en henvisning til Gadamer og kultursociologiens beskæftigelse med individuelle værdisyn som replik til Weber skriver: »Forståelsen af den slags fænomener kan opnås ved »indlevelse«, der er en »Ereignis« (Gadamer) som ikke kan sikres, men som hænder forskeren uanset hans rolle som forsker« (s. 267). Men bortset fra dette sted holdes forskersubjektet og forskningens genstand adskilte. Overalt i det andet hovedafsnit støder Poul Nielsen frem til dette metafysiske sted hos Adorno; det gælder også hans meget interessante gennemgang af Adornos forestillinger om det »autentiske kunstværk«. Poul Nielsen inddrager her to citater, hvor Adorno taler om musikens forhold til samfundet. Det ene sted skriver Adorno, at når musikken er et konsumgode, altså når den ikke er »Kunst«, er den mest åben for en sociologisk tydning. I det andet citat siger Adorno derimod, at jo højere musikalsk kvalitet et værk har, jo større mulighed er der for at begribe musikkens indre sociale betydningsindhold (s. 70). Karakteristisk for Poul Nielsen nøjes han ikke med at gribe Adorno i denne modsigelse, men arbejder sig ned til, hvad den dækker over, og svaret er, at den fører hen til, hvad Poul Nielsen kalder et »ontisk element« hos Adorno, en ontisk instans: Adorno må for »at gennemføre en musikalsk ideologi-analyse efter den konception han har, indføre en instans, der på det internt musikalske plan afgør, hvilke musikalske elementer der er udtryk for ideologisk løgn, og hvilke der udtrykker en sand erkendelse af samfundet. Kriteriet herfor er den omtalte modsigelsens essens ... Derfor må han operere med begrebet »autentisk musik«: det er den musik, som udtrykker den modsigelsens identiske es-

sens som hele verden består af. Et begreb vi nu tydeligt kan se selv er ideologisk og også rent faktisk har haft en ideologisk funktion: at forsvare det borgerlige musiklivs genrer og institutioner, selv om det gebærder sig som en lære om denne musik»krise« . . .« (s. 72). Adorno fastholder altså trods sin kritik værkbegrebet og kunstinstitutionen, og hans holdning på dette punkt har vel sin korrespondens i, hvad Poul Nielsen viser andetsteds, at Adorno ikke interesserede sig for musik før Bach (s. 77). Som megen modernisme er Adorno altså bundet af den virkelighed, der gøres op med, og igen står man her ved det særlige punkt, Poul Nielsen når frem til, og hvor ingen er tjent med, at det ikke bliver fremhævet, at der fører flere veje ud: en frem til tredje hovedafsnits materialistiske konception, en anden der deler kritikken af værkbegrebet og kunstinstitutionen som noget definitivt, men som i modsætning til Poul Nielsen vil fastholde, at der er et hermeneutisk problem i forbindelse med musik, hvilket Poul Nielsen nærmest hælder til at afvise; man må, skriver han tilsidst i afsnittet, radikalt spørge om der overhovedet er tale om et hermeneutisk problem, og fortsætter: »Musik er *an sich* meningsløs. Den er hvad man gør den til« (s. 89). Ligesom klipningen i en film totalt kan bestemme udtryk og indhold i en given scene, alt efter hvilken sammenhæng, den placeres i, således er det også med musik: »Hvad det drejer sig om er, hvilken sammenhæng musikken »klippes ind i«; kort sagt hvilken valør og virknings-effekt den får i kraft af det ideologiske struktur-felt, hvori den fungerer: (s. 90) »Et Mozart-divertimento på Gråbrødretorv er en »protest« mod den »larmende storby«, men er i den »borgerlige halvsnobbede« kammermusikforening klingende symbol på social prestige og honette mennesker. Man kan

sagtens være enig i, at situationen omkring musik må tænkes med i behandlingen af musikken, men der er næppe nogen grund til at sætte en skarp grænse mellem interne og eksterne strukturfelter; både værkets egne strukturer og dets forhold til omverdenen, når vi hører det og når vi erindrer det, befinder sig i et umådeligt kompliceret net af samtidige relationer. Når billedet med musikken som indklippet i en bestemt situation derfor fortsættes med, at det hævdes, at klipperen er anonym: »det er samfundets ideologiske mekanismer, hvis funktionsmåde og art i sidste instans bestemmes af forholdet mellem samfundets produktionsforhold og produktive kræfter« og der i forlængelse deraf tales for, at denne sammenhæng må analyseres, og at det kræver at »analytikeren skarpt adskiller sin musikalske praksis og de umiddelbare, halvt ubevidste værdiforestillinger, denne indebærer fra sin praksis som teoretiker«, må uenigheden melde sig. Det er rigtigt, at konteksten har betydning ligesom et ords mening i en sætning giver sig af sammenhængen. Men den første kontekst, når det drejer sig om at belyse musik er nu engang det lyttende subjekt, hvis bevidstheds former er præget både af det givne samfunds strukturer og deres forudsætninger i historien, men vel også af forestillinger om et andet menneskeligt fællesskab end det faktiske. Det er som om marxisten her på modernistisk vis har ladet sig negativt bestemme af den kapitalisme, der gøres op med, ved at ville udelukke subjektet, hvis musikoplevelse i bevidstheden fylder meget mere end hvad både borgerligt-kapitalistiske og marxistiske samfundsfortolkninger kan omfatte. *Aage Henriksen* har for nylig fremhævet det som en afgørende problemstilling i de humanistiske videnskabers metodediskussion at afklare »autoritetsforholdet mellem det hverdagslige subjekt, som

vælger og overvejer, har erfaringer og meninger, og det teoretiske subjekt som ved metodens hjælp skiller sig ud af sin daglige virkelighed«<sup>6</sup>. En sådan diskussion, hvor grænsen mellem subjektivt og objektivt ikke er givet på forhånd, må også have betydning for musikvidenskaben og for dens forhold til andre discipliner. Poul Nielsens opstilling af problemet hjælper langt videre i et sådant arbejde, selvom den afgørende replik til hans synspunkt må være, at musikoplevelsen ikke er en fejlkilde for erkendelsen af musikens forhold til omverdenen.

#### IV

På baggrund af det synspunkt, Poul Nielsen når frem til i slutningen af andet hovedafsnit, er det klart, at i det tredje, meget stofmættede afsnit – »Ideologibegreb og musikhistorie« – må det materialistiske ståsted være mere markeret end i de to foregående afsnit. Afsnittet udgår fra en diskussion af Adornos historiebegreb (92–108) men bevæger sig derfra ind i en omfattende diskussion af mulighederne for at arbejde materialhistorisk med musikhistorien. Det sker under inddragelse af en stor mængde nyere undersøgelser, både af fagmusikalsk, sociologisk og filosofisk karakter og særlig får Jürgen Habermas og Max Weber en central placering i tankegangen. Det er her om noget sted i bogen tydeligt, hvor store krav Poul Nielsen har stillet til sig selv som musikvidenskabsmand: for at kunne arbejde materialhistorisk med musikken må man dels være inde i hele det musikhistoriske forløb og i den nyere forskning, dels må man være inde i den almindelige historie og dels må man have klarhed over de filo-

sofiske og sociologiske grundbegreber, man arbejder med. Poul Nielsens grundsynspunkt for arbejdet med musikhistorien fremsættes ganske umisforståeligt i begyndelsen af afsnittet: »Klassekampen er historiens drivkraft – og det gælder også, hvis man vil skrive musikkens historie. Hvordan nu det?« (s. 97). Ved en nærmere besvarelse af dette spørgsmål slår Adorno ikke til. Poul Nielsen konkluderer efter en betragtning af historie-begrebet hos Adorno: »Men unægteligt er det en svaghed hos denne teoretiske praktiker, at når hans praksis var en stædig og tålmodig demaskering af afhistoriseringen (afpolitiseringen) af bevidstheden – at han så opererer med et så vagt historiebegreb som der er tilfældet, udmøntet i en blot skitse-mæssig epokalyptisk hovedafgrænsning af den borgerlige historie« (s. 105). Poul Nielsen viser f.ex. hvorledes Adorno i *Dialektik der Aufklärung* ser historien helt tilbage fra antikken som en borgerlig udvikling, fra myte til rationalitet, samtidig med at ordet borgerlig i musik-skrifterne bruges om perioden fra kapitalismens udvikling frem til nutiden; denne sidste opfattelse må igen hænge sammen med Poul Nielsens tidligere påvisning af Adornos bundethed til værkbegrebet og til musikken fra Bach og fremefter. Poul Nielsen går i gang med at diskutere selve kunst-institutionen – et ledemotiv i dette sprænglærde og i sine perspektiver utroligt omfattende hovedafsnit – og fremsætter sin egen opfattelse af den marxistiske indfaldsvinkel: »I den borgerlige musik-kultur opdeles de forskellige symboliske handlinger i forskellige rum, således at mentale processer og handlinger, f.ex. musik og bevægelse, spaltes op i rene kunstarter«. Denne form for musikkultur ser Poul Nielsen som udtryk for det ideologiske statsapparats undertrykkelse: »Dette aspekt (departementaliseringen af

6. Aage Henriksen: »Humaniora i støbeskeen. Om de humane fags fortid, nutid og fremtid,« *Kritik* 46, 1978, s. 23.



symbolakterne) er vigtigt for at forstå *kunst*-institutionen som ramme om nogle af de væsentligste undertrykkelsesmekanismer i det borgerlige samfund. Fejlen ved megen kunstkritik fra marxistisk hold er, at den vil aflede institutionen direkte fra selve kapitalforholdet, mens det er *stats*-syntesen, man må have fat på« (s. 102). Dette får også konsekvenser for opfattelsen af Adorno, som Poul Nielsen fortolker ved brug af Lous Althusser's udtryk »interpellation«, et udtryk der bruges for at karakterisere den proces, at ideologien ved trusler eller overtalelser henvender sig til sit objekt for at undertrykke det: »For forståelsen af Adornos æstetik er dette vigtigt: opfattelsen af kunsten som embedsmandskultur. This embedsmandsdoktrineringen må ske ved en særlig *inderliggjort* form for overtalelse, dvs. ved at subjektet her i højere grad *selv* identificerer sig med den ideologiske interpellations »forvrængede verdensbillede«. Adornos musikanalyser er en slags spionarbejde *inde* i den borgerlige kunsts mekanismer, der hvor interpellationens terror *smelter sammen* med den inderliggjorte lystfølelses magt over sindet hos mennesket, »denne utrættelige lystsøger« (Freud)« (s. 103).

Hermed er Adornos musikfilosofi selv blevet placeret i historien og for så vidt blevet yderligere relativiseret, og da Adornos eget syn på historien som nævnt langt fra slår til for at kunne beskrive det omfattende historiske rum, der åbner sig bag disse materialistiske begreber, går Poul Nielsen i gang med at opstille sin egen musikhistoriske periodisering, en, som han betegner den, »skitse til en systematisk strukturering af det historisk/kronologiske rum, hvorindenfor vi skal placere det materiale om musikken i Europas historie siden middelalderen, som i titusindvis af skriftlige og ikonografiske kilder har

overleveret os, og som vi skal se, forstå og tolke i klassedialettikkens overordnede materialitet: »udbytningen sat i system« (s. 108). Inden en nærmere diskussion af den periodisering, Poul Nielsen opstiller, er det vigtigt at sammenholde hans synspunkt med, hvad der står i 3. hovedafsnit, der slutter med en stor gennemgang af den borgerlige musikkultur: ».. med alt dette er .. kun givet de kontingente rammer eller blotte modaliteter. Hvad der »sker« i værkerne, i »musikken«, mens den spiller, fra værk til værk, fra takt til takt, er *ikke* hermed påvist som udslag af samfundets udvikling struktur osv.. Musikværkernes specielle forskelle, deres »indre rum« som skueplads for subjektivitetens udvikling, artikulering er ikke omtalt. Men denne kan bare ikke uisoleres overhistorisk, den må ses relationelt ..« (s. 191). Den sidste sætning kan enhver, der arbejder historisk, skrive under på, men det synes alligevel som om der her er oprettet en art arbejdsdeling mellem fortolkningen af værkernes indre rum, som udtryk for subjektivitet, og så den musikhistoriske materialhistoriske ramme; det måtte vel være muligt at tænke sig en musikalsk-historisk arbejdsform, hvor værkerne selv ses som dele af historiske bevægelser, der kommer et sted fra og fører et andet sted hen.

I Poul Nielsens arbejde med musikhistorien er der fire årstal, som udkrystalliserer sig som de centrale. År 1000 sættes som begyndelsen til den feudale musik-kultur, hvortil kommer, at de betingelser som *Max Weber* fremfører som afgørende for den vestlige musiks særlige udvikling: dens rationelle grundlag med tonesystemer, nodeskrift og flerstemmighed, var tilstede ved ca. år 1000 (nærmere herom senere). Årstallet 1500 sættes med betegnelsen den feudoborgerlige musikkultur, og den tredje periode, den egentlige bor-

gerlige musikkultur, tager sin begyndelse 1750 (80) og strækker sig helt frem til afslutningen af 2. Verdenskrig, hvor 4. periode sætter ind: Musik i monopol-imperialistisk forbrugersamfund.

De væsentlige nye perspektiver kommer ind dels derved at 1500 erstatter det stilhistorisk funderede indsnit ved år 1600, hvilket virker ret overbevisende, når man læser Poul Nielsens argumentation, dels derved, og det er det væsentligste, at perioden fra 1750 til 1945 ses under et. Denne sidste periodeopdeling er fremlagt i en material-historisk argumentation, men må også være udsprunget af Poul Nielsens Adorno-opfattelse: at Adorno betegner afslutningen på en epoke, bl.a. fordi han ifølge Poul Nielsen trods alt fastholder værk- og kunstbegrebet, således som det tidligere er blevet vist.

Det vil her føre for vidt i detaljer at gennemgå Poul Nielsens store arbejde med musikhistorien, men da Poul Nielsens model er en skitse og eksperimenterende i sin karakter, skal der rejses en række spørgsmål. Fordelen ved denne materialistiske fremgangsmåde i forhold til musikhistorien, således som man ser den hos Poul Nielsen, er, at den arbejder med at bringe orden og oversigt i et ellers fuldstændigt uoverskueligt materiale af musikværker og tekster. Periodisering er ikke blot et spørgsmål om skemaer og årstal, men er en gestaltning af det historiske forløb, som har sin korrespondens i de former og historiske bevægelser, hvorefter man orienterer sig i nutiden, og hvorved man ser ind i fremtiden; det gælder for så vidt al periodisering, og arbejder man ikke materialistisk vil det historiske forløb nødvendigvis også se anderledes ud. Det er imidlertid vigtigt her at fremhæve, at Poul Nielsen som forudsætning for sit arbejde har musikvidenskabens erfaring, problembevidsthed og all-round

orientering, inden han skrider til periodiseringen.

Alternativet til en material-historisk betragtning af musikkens historie behøver imidlertid ikke at være en »rent musikalsk« fremstilling af musikhistorien, eller en fremstilling der bygger på andre forudsætninger; alternativet kan udmærket være et syn på musikkens historie i en gensidig afhængighed af den almindelige historie, som på forhånd afstår fra at have en basis. Når man skal forbinde to emner med hinanden, skriver Northrop Frye, er valget af initiale metaforer et skæbnesvangert valg; det gælder her om at undgå basis-metaforer, skriver han, fordi det fører til determinisme, og foreslår *interpenetration* som en meget bedre metafor<sup>7</sup>. Hos Poul Nielsen er der tale om basis-metaforer og det er derfor også helt konsekvent, når han skriver, at i marxistisk tænkning har musikken ingen selvstændig historie (s. 143). Et alternativ hertil, der deler Poul Nielsens interesse i at integrere musikken i en bred historisk sammenhæng, må heroverfor hævde, at musikværker, også som de analyseres i stilhistorien, er i stand til at levere et selvstændigt bidrag til forståelsen af den historiske udvikling, bl.a. fordi musikken i sine strukturer ejer en præcision, som umiddelbart kan opleves på en måde, som sproget ikke kan. Det forholder sig ikke sådan, at Ockeghems *Missa Mi-mi* eller indledningen til Mozarts »Dissonanskvartet« kun kan fortolkes historisk på basis af de politiske og økonomiske forhold i henholdsvis senmiddelalder og den følsomme tid/oplysningstiden. Men selve det musikalske sprog i de to værker er i stand til at vise tendenser og horisonter i

7. Northrop Frye: *Spititus Mundi*, s. 106-107.

de to perioder, som ikke er formuleret sammenfattende andre steder.

I denne forbindelse kan man rejse det spørgsmål til Poul Niensens periodisering om indsnittene ved de fire årstal befinder sig på samme niveau. Det gør de næppe, indsnittet i det 18. århundrede er langt dybere end de øvrige, simpelthen fordi det var her, som Poul Nielsen også nævner det et sted med henvisning til Vico (s. 96), at den tro for alvor begyndte at bryde igennem, at civilisationsformerne er menneskeskabte. Og det vil igen sige, at på ét plan er der uden tvivl rigtigt at behandle perioden fra det 18. århundredes sidste halvdel frem til 1945 som en enhed, på et andet plan lever vi stadig i forlængelse af den udvikling, der for alvor tog fart i det 18. århundrede. Det er imidlertid som om der er vanskeligheder med at tænke polyfont om historien i den materialistiske konception. På et tredje plan er vi nemlig præget af en række musikalske forståelsesformer, som går endnu længere tilbage, hvilket også må ligge i Adornos førnævnte periodisering helt tilbage til antikken i *Dialektik der Aufklärung*; man kan derfor ikke lade være at spørge, hvorfor den vestlige musikhistorie netop skal begynde år 1000, når vi i alle andre åndshistoriske discipliner begynder med den græske antik. Den mest nærliggende forklaring er, at vi ikke ved ret meget om, hvordan musikken har lydt før den tid. Poul Nielsen sætter skellet med støtte i bl.a. Max Webers musiksociologi, men det hænger også sammen med noget grundlæggende i hans syn på musikken; og selvom det måske ikke er helt rimeligt at fremdrage en af de sætninger, som man af udgivelsen kan se er ment som et arbejdsnotat, skal det alligevel gøres, fordi det kaster lys over problemerne. Poul Nielsen skriver: »Hvad der imidlertid bør betones, er at musikbegrebet, både praktisk og videnskabeligt

i den vestlige kulturkreds har været snævert knyttet til værkbegrebet« (s. 87). Nu kan man naturligvis diskutere, hvad der menes med den vestlige kulturkreds, men uanset om man holder sig til middelalderen og fremefter er udsagnet misforståeligt: At værkbegrebet adskiller den vestlige kulturs musik fra andre kulturers musik, er ikke det samme som at begrebet musik og begrebet værk har været uløseligt knyttet til hinanden. Begrebet om musik har været meget mere omfattende end i dag. Poul Nielsen fortæller, at Carl Dahlhaus tenderer mod at se værkbegrebet som noget, der hører den borgerlige periode til, og det vil nok bringe klarhed, hvis man følger denne tendens og ikke projicerer værkbegrebet længere tilbage. Der er flere ting, der her må sondres ud fra hinanden: Værkbegrebet i betydning kunstværk af mere eller mindre autonom karakter har naturligvis kun eksisteret fra kunstinstitutionens grundlæggelse en gang i løbet af det 18. århundrede. Værkbegrebet i den betydning, at man ved nodeskrift fastholder musikkens identitet fra opførelse til opførelse, går naturligvis længere tilbage, men den sociologiske og den religiøse kontekst har her været en anden og har været med til at konstituere musikens identitet. At også den musikalske kontekst har været en anden kan man se af den rigelige mængde af tekster fra antikken og middelalderen, hvor begrebet om musik knyttes til en matematisk orienteret erkendelse af omverdenen og toneproportionerne, ognsom kan sættes i forhold til den klingende musik. »Alt for ofte har den middelalderlige musiks historikere kun talt om kompositionens tekniske aspekter; alt for ofte har middelalderfilosofiens historikere overset musikkens høje placering inden for tidsalderens tænkning«, skriver Albert Seay i indledningen til sin fremstilling af middelalder-

musikken<sup>8</sup>. Når dette også må fremhæves her, skyldes det, at det ligger i forlængelse af Poul Nielsens skildring af den moderne musik-kultur og særlig de tekniske reproduktionsmidlers fremmarsch: hvad man får blik for ved at integrere det ældre musik-begreb i nutidig sammenhæng, er at musikken engang har været omverden, som kosmisk harmoni, og den nu er godt på vej til igen at blive omverden, men nu som pseudo-harmoni og støjforurening. Også værkbegrebet er vi på vej bort fra, ikke i den betydning at der ikke skrives værker, men i den forstand at spørgsmålet om deres integrering og fortolkning bliver et mere og mere påtrængende problem, hvad også Poul Nielsens arbejde er udtryk for. En problematisering af værkbegrebet behøver altså ikke uden videre at være udtryk for en problematisering af den specifikke vestlige musikkultur.

Poul Nielsens historiske skitse har her optaget forholdsvis mere plads, end den gør i bogen; det skyldes, at det netop er i det historiske arbejde, nogle af musikkens vigtigste tværfaglige muligheder består, og man får, når man læser Poul Nielsens bog, mulighed for at sige lidt mere om musikken i en tværfaglig dialog. Poul Nielsens arbejde er bl.a. udtryk for, at man ikke kommer uden om, at der i dag går lige så skarpe grænser inden for de enkelte humane fag som mellem fagene. Det er i dag, selvom det naturligvis stadig forekommer, ikke muligt uden videre at forudsætte, at en enkelt afgrænset disciplin har frembragt et bestemt forskningsresultat, som kan rækkes videre til nabo-disciplinerne. Poul Nielsens værk er netop et eksempel på, at det er nødvendigt for den enkelte forsker at være orienteret og tage selv-

stændig stilling til problemer som ikke uden videre kan siges at høre til hans fagområde. At nogle her vil mene, at der ligger en fare for dilettantisme, i ordets negative betydning, som ikke svarer til almindelige forskningsmæssige krav, er oplagt. Denne spænding må man imidlertid lade blive stående. Følger man det førnævnte eksempel om forholdet mellem samfundsvidenskaberne og de humane videnskaber hos Northrop Frye, er musikvidenskabsmanden f.ex. allerede inden i en anden disciplin, når han bruger sproget. Det kan der være delte meninger om, men selvom man foretager så skarp en afgrænsning, er det afgørende, at ingen naturligvis vil anfægte musikvidenskabsmandens brug af sproget eller i det hele taget af nabo-discipliner, der fører ind mod de musikalske fænomener. På samme måde kunne man drømme om en tværfaglig dialog, der ikke består i, at de enkelte forskere deltager som repræsentanter for en samlet disciplin, men som samler sig om konkrete emner, hvor grænserne ikke er givet på forhånd – en dialog som iøvrigt allerede foregår mange steder, og som Poul Nielsens arbejde også er et eksempel på. Væsentligst må i den nutidige situation være et arbejde med historie og tradition, som alle, uanset ståsted iøvrigt, kan være enige om er nødvendig.

Efter opstillingen af sin historiske model argumenterer Poul Nielsen nærmere for den ved at beskrive, hvilke emneområder han mener bør studeres under et arbejde med musikhistorien (s. 120–153). Flere af afsnittene er skitseagtige i deres karakter, men går man ind i disse afsnit får man for det første, som i hele bogen, en utrolig stor mængde information, som man kan have glæde af ved arbejdet med musikken, og for det andet får man et godt indtryk af situationen i en række nye musikalske forskningsfelter. Det drejer sig om ialt syv

8. Albert Seay: *Music in the Medieval World*. New Jersey 1965, Preface.

områder, som der her blot skal gives en oversigt over.

Det første er selve det erkendelsesteoretiske fundament. Dette grundlag er Marx' og Engels' skrifter, og andre tænkere i marxistisk tradition, bl.a. Lukacs og Althusser. Dette udgangspunkt medfører, at musikken ses som et fænomen, der ikke har sin egen historie, således som det har været diskuteret. For det andet nævnes Max Webers teori om den vestlige musikudvikling som karakteriseret ved begrebet rationalisering, som man f.eks. finder den i rationaliseringen af tonesystemet, nodeskriften og klaverets fremherskende stilning i den borgerlige musikkultur. Denne teori om rationaliseringen giver, bemærker Poul Nielsen, vigtige forudsætninger for forståelsen af Adornos teori om det musikalske materiale (s. 177). Poul Niensens arbejde med Max Weber uddybes i det ene af de to bilag, og det vil her blive taget op igen.

Som tredje punkt nævnes Jürgen Habermas' teori om offentlighedsbegrebets forandring. Herom skriver Poul Nielsen bl.a.: »For musikhistorikeren er offentlighedsbegreberne et vigtigt instrument til formidling mellem musikkens stilarter og udtryksformer på den ene side, og på den anden side den samfundsmæssige udvikling. Det enkelte værks teknik begribes som »tidsudtryk«, som ideologisk funktion og i sidste instans som faktor i klassekampen, gennem dets placering i Habermas' distinkte mønster mellem det individuelle og det almene, mellem privatområdet (intimsfære og socialsfære) og det offentlige område (den kulturelle offentlighed og den politiske offentlighed). Mellem intimsfære (familielivet) og staten og den politiske sfære opstår en slags formidlende sfære, nemlig den kulturelle offentlighed, i hvilken intimsfærens problemer (på ideologisk vis) bliver almengjort og ud-

budt til enhver som har råd« (s. 128–129). I en uhyre interessant skitse i forbindelse med dette punkt, hvor Poul Nielsen har arbejdet med at placere Bachs skikkelse og hans værker i denne teoretiske sammenhæng, hedder det: »Ligesom selve offentlighedskategorien ikke blot er ydre institutioner men også instanser og skillelinjer i bevidstheden: Således er tvedelingen også en indre dimension af Bachs musik« (s. 193). Her er der antydning af en meget interessant, væsentlig musikalsk fortolkningslære, som man får yderligere uddybet i bilaget om Beethoven, men der er også antydning af noget om grænsen for et sådant arbejde; den ligger i hvad Poul Nielsen for så vidt selv har påpeget hos Adorno: at han uden videre regner med en direkte synkroni mellem samfund og kunst (s. 66). Men når vi hører et musikværk, genoplever vi næppe kun én tidsperiode, men er snarere i kontakt med en række historiske bevægelser, der peger tilbage mod værkets fortid og ud mod dets fremtid. I det store slutkapitel i 3. hovedafsnit (s. 153–193) giver Poul Nielsen et samlet billede af den borgerlige musikkultur ud fra Habermas' teorier. Denne udnyttelse af Habermas hører til noget af det mest frugtbare i hele bogen og kan, som flere af bogens andre afsnit, studeres for sig, hvad der gør den særlig anvendelig som arbejdsbog.

Som fjerde område nævner Poul Nielsen den almene historie, som i hans kontekst sættes som identisk med klassekampens faser; som det femte musikkens socialhistorie, hvor Poul Nielsen blandt andet peger på det store materiale i ældre personalhistorisk orienteret litteratur; som det sjette nævnes musiksociologi, hvor man finder en meget interessant diskussion af, hvad der egentlig menes med sammenhæng mellem musik og samfund – overvejelser, der knytter sig til tidligere di-

skussioner af Adorno, men som f.eks også giver et indtryk af den såkaldte intonationsteori, der er udarbejdet af russeren Boris W. Asafjev. Det er her igen tydeligt, at Poul Nielsen ikke har høje tanker om en billedlig eller analog beskrivelse af værker, et problem der her tidligere har været behandlet.

Som syvende og sidste punkt følger musikæstetik og -hermeneutik, hvor Poul Nielsen bl.a. fortæller om den senere tids problematisering af selve musikbegrebet – en udvikling det nok er værd at holde øje med, navnlig når man tænker på, hvorledes ordet »musik« i almindelig ikke-faglig talesprog ikke længere er knyttet til begrebet om kunstværk.

## V

De to store bilag om henholdsvis Beethoven set i sociologisk perspektiv (s. 195–248) og Max Webers musik-sociologi (s. 249–303) er udarbejdet inden tredje hovedafsnit og kan altså anskues som forarbejder til dette afsnit; samtidig står de to bilag på visse punkter i et debatforhold til det foregående. Når man kommer fra de tre første afhandlinger kan man f.ex. ikke lade være med at hæfte sig ved, at Poul Nielsen om forholdet mellem absolut musik og sprog i Beethoven-afsnittet kort og godt fastslår: »Jeg tror ikke man skal starte med at diskutere spørgsmålet: kan absolut musik overhovedet have et budskab? Det spørgsmål vil man få meget bedre besvaret, hvis man stipulerer at musik kan have et budskab« (s. 204). Beethoven-afhandlingen er iøvrigt et foredrag, der er holdt ved et efteruddannelseskursus for gymnasielærere, og det viser, at Poul Nielsen har set det som en del af sin opgave som universitetslærer at fremlægge sin forskning, således at den, i en pædagogisk forarbejdning, kunne bruges i skolen.

Skal man fortolke Beethoven sociologisk, skriver Poul Nielsen, er det ikke tilstrækkeligt at interessere sig for værker, der bruger tekster, f.ex. *Fidelio*; man skal gå til selve de store symfoniske hovedværker, *Eroica*, *Skæbnesymfonien* og *Den niende*, fordi det »trods alt er etableringen af det store absolut-musikalske autonome kunstværk som en central musikalsk kategori, som en institution i musikken, der var Beethovens signifikans« (s. 198). I sin nærmere, meget udførlige, behandling kommer Poul Nielsen således ind på Beethovens virkningshistorie, hans placering i den historiske situation, hans selvforståelse som menneske og kunstner og hans placering i forhold til Habermas' offentlighedsteorier. Navnlig det sidste får betydning, fordi det er Poul Niensens opfattelse, at Beethovens humanitets-budskab »må forstås på baggrund af specifikke modsigelser i borgerlig humanitet i tiden efter 1800 – og .. denne modsigelse kommer til udtryk i musikken selv!« (s. 233). Et af resultaterne bliver derfor, at »Beethovens vej fra de tidlige symfonier frem til de midterste og *Den niende* er et udbrud fra en situation, hvor kunstneren er fri, autonom *inden for* den æstetiske sfære, der samfundsmæssigt først og fremmest er placeret i intimsfæren og er rettet mod den borgerlige offentligheds indre rum – altså et udbrud fra denne sfære ud i et nyt kommunikationsfelt, nemlig det man finder i den store koncertsal med en udvidet tilhørerskare, et nyt publikum, og fremfor alt: et andet samfundsmæssigt og politisk klima« (s. 241).

Undervejs i sin behandling inddrager Poul Nielsen en mængde musikalsk, historisk og sociologisk stof; bl.a. gør han meget ud af påvisningerne af sammenhængen mellem Beethovens melodik og den franske revolutionsmusik – en mulighed havde det også været at se på den samtidige frimu-

rer-musik<sup>9</sup> – og han henviser også til den tolkning af forholdet mellem form og dynamik hos Beethoven, som har Adorno som sin ophavsmand. Selvom Poul Nielsen mener at denne fortolkning måske er lidt subtil, svarer den alligevel til den oplyste borgerligheds ideologi, som den er skildret af Habermas, og det er i denne sammenhæng man lettest kan rette et par spørgsmål til Beethoven-tolkningen:

Mens den ældre sonatesatsform var mere eller mindre statisk i sin karakter, frigøres der i Beethovens symfonier nogle dynamiske kræfter som tilsyneladende står i kontrast til den i sig selv hvilende form, Beethoven overtog. Svaret på, hvordan disse to forhold kan forenes, er, skriver Poul Nielsen, at Beethoven »gør tilbagevenden til temaet til hele den dynamiske gennemførelsesdels pointe. Reprisen, tilbagevenden til det som *var* bliver gjort til *resultatet* af udviklingsprocessen«. Adorno har fortolket dette træk som ideologi, falsk bevidsthed: »thi herved dementerer man det, som hele den dynamiske udfoldelse stillede i udsigt *qva* dynamisk udfoldelse: ændringen af det som *er* til noget nyt, noget anderledes« (s. 230). Man kan her, f.ex. for femte symfonis vedkommende, som netop er eksemplet hos Poul Nielsen i denne sammenhæng, ikke lade være med at spekulere på, om billedet ikke ville blive anderledes, hvis man ser hele symfonien under ét. Hvad der sker på overgangen mellem 3. og 4. sats er vel blandt andet, at en variant af hovedmotivet fra første sats fører lige over i 4. sats, som virkelig i symfoniens rum er noget nyt. Om man så vil anse dette nye for mu-

sikalsk overbevisende kan igen diskuteres; det kan man nok næppe gøre ud fra de traditionelle formskemaer, men må inddrage den historiske omverden; det kunne føre til, at det netop var Beethovens forestilling om at hidbringe noget nyt, som havde et skær af illusion over sig, og ikke det at temaerne kom igen. Men måske findes det virkelig historisk nye et helt andet sted, nemlig på overgangen mellem reprise og coda i første sats, hvor den maskinagtige dynamik sejrer over melodikkens og harmonikkens traditionelle slutningsdannelse. Både overgangen fra reprise til coda i førstesats og overledningen fra tredje til fjerde sats må altså kunne fortolkes ud fra sammenhænge i den historiske omverden, men er ikke udtømt hermed. Uanset hvordan det nemlig forholder sig med disse to steder, er det to af de mest suggererende og fascinerende passager når man hører symfonien, og det vil igen sige, at det historiske nybrud, Beethoven betegner, findes i tilhøreren som nutidige forståelsesformer. Når Poul Nielsen derfor skriver, at »afhistoriseringen af bevidstheden er det vigtigste bevidsthedsmæssige repressionsmiddel i øjeblikket« (s. 202), men samtidig i sine indledende bemærkninger taler om at der, når man behandler et kunstværk, altid vil være en »irreducibel kerne«, »et område hvor det æstetiske hører hjemme« (s. 199), så er denne sidste bemærkning berettiget, når den er vendt mod reduktionistiske forsøg på at fratage musikken dens fylde, men samtidig har man hermed, så vidt jeg kan se, givet et af sine bedste argumenter fra sig, når man vil arbejde historisk med musik: selve den umiddelbare oplevelse af kunstværket er jo historisk bestemt; de redskaber, hvormed vi gestalter den umiddelbare oplevelse, når vi hører værket, er selv af historisk karakter: der har været en gang, hvor de ikke fandtes, og vi

9. Man kan f.ex. sammenligne eksemplerne hos Poul Nielsen s. 218–223 med eksemplerne s. 112 i Katharina Thomson: *The Masonic Thread in Mozart*, London 1977.

kan endda forholdsvis nøjagtigt placere tilblivelsen af disse moderne forståelsesformer i det 18. århundrede, hvis man f.ex. forestiller sig det indrammet af Andreas Werckmeisters udarbejdelse af tempereringen på den ene side, Beethovens symfonier på den anden. Disse kritiske bemærkninger er afhængige af Poul Nielsens arbejde med Beethoven, og når man er istand til at komme med en replik skyldes det, at afhandlingen er forbillidlig i sin pædagogiske diskussion og sine perspektiveringer; dette afsnit kan uden videre anvendes i tværfaglige projekter.

## VI

Bogens sidste bilag om Max Webers musiksociologi er ikke det mindst væsentlige; det er simpelthen et stykke pionerarbejde, hvor Poul Nielsen har gjort den bedrift at give den sammenhæng til Max Webers musiksociologi, som er nødvendig for at man kan arbejde frugtbart med den inden for musikvidenskaben, som ifølge Poul Nielsen ikke har interesseret sig meget for Max Weber. Vanskeligheden ved Max Webers musiksociologi er, at den ikke er endelig udarbejdet, men foreligger som et 73 sider langt fragment<sup>10</sup>. For at kunne forstå det, skriver Poul Nielsen, kræves det, at man ser det i Webers egen videnskabssteoretiske og sociologiske kontekst, og denne kontekst har Poul Nielsen udarbejdet: »... jeg vil påstå at Webers Musiksociologi er interessant ud over det almindelige; den kan bare ikke forstås, hvis man nøjes med at læse selve det lille skrift isoleret, evt. suppleret med de bemærkninger om musik Weber iøvrigt har gjort. Webers musiksociologi er kun en del af en samlet samfundsanalyse; hans fragment

om musik må så at sige »læses ind« i denne analyse, som den overordnede teori-ramme; først da begynder det at tale, at åbne perspektiver« (s. 254).

Poul Nielsen fortæller derefter meget engageret om Max Weber selv, hans forhold til musikken og diskuterer de grundbegreber og metoder Max Weber arbejder med; det sker dels ved inddragelse af flere af Webers fortolkere og dels ved et grundigt studium af Webers egne tekster, også de vanskeligt tilgængelige afhandlinger i den store *Wissenschaftslehre*. Poul Nielsens arbejde med Max Weber og dennes særlige optagethed af rationaliseringen, som det, der karakteriserer den vestlige kultur, er ikke afsluttet, men Poul Nielsen er kommet så langt, at man nu må håbe, at Max Weber virkelig vil blive udnyttet i forbindelse med musik. Poul Nielsens behandling af Weber skal ikke her gennemgås, men der skal blot peges på, at nogle af de fronter, der viser sig i Poul Nielsens bog iøvrigt, er ved at blive nedbrudt i hans arbejde med Max Weber, og at nogle af de modsætninger som også kommer tydeligt frem i den aktuelle debat måske ville opløses ved et arbejde med Max Weber. Det har fascineret Poul Nielsen, at Max Weber arbejder med at se »den vesterlandske kulturs særpræg »udefra« og netop: at se dens særpræg i ofte tilsyneladende banale forhold, som vi nærsynet ikke kan få øje på« (s. 123); det har også optaget ham, at Weber insisterede på at stille »de for den etablerede videnskab »umulige« spørgsmål« (s. 266). I den sammenhæng kan man se Poul Nielsens fremstilling af Webers arbejde med de såkaldte idealtyper: »Weber kan . . . aldrig nå sit objekt (samfundet som struktur – type) ved f.ex. at foretage synkrone snit. Han må konstruere sit objekt. Resultatet af denne konstruktion er det Weber kalder idealtypen«, som Poul Nielsen nærmere udlæg-

10. Kommet som paperback 1972 i UTB: Max Weber: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Tübingen 1972.



ger: »Ved opstilling af typebegrebet over for et historisk stof er man nødt til, til en vis grad at »gøre vold på virkeligheden« – eller rettere man må foretage en *stilisering*, en fremdragelse og udhævelse af visse konturer i den historiske faktamasse, konturer der i den givne sammenhæng er væsentlige« (s. 256–257) eller som det hedder i et Weber-citat, Poul Nielsen bringer: »For at gennemskue de virkelige kausalsammenhænge, konstruerer vi uvirkelige« (s. 265). Dertil kan lægges Webers fremhævelse af, at man i det erkendelsesmæssige arbejde med historien også må betjene sig af »fantasibilleder«<sup>11</sup>. Ordene »stilisering«, »konstruktion af noget uvirkeligt« og »fantasibilleder« hører normalt ikke til i erkendelsesarbejde, men i kunsten, og man står her, hvis man tænker videre over sagen, over for en mulighed for at overskride den grænse mellem kunst og videnskab, som ellers er så gennemgående i Poul Niensens arbejde. Den modsætning mellem subjektivitet og objektivitet, som Poul Niensens værk er præget af, skulle i forlængelse af Weber også kunne ses i et nyt perspektiv: I kunstværket samles en række historiske tendenser i et brændpunkt, og når vi oplever det, erfarer vi samtidig, at historien ikke blot er tilstede uden for os, men også inden i os, således som Poul Nielsen også antyder det flere steder i sin bog.

I sin behandling af marxismen i den vestlige verden skriver Perry Anderson at der er ét fælles grundlæggende kendetegn for de marxistiske teoretikere (Adorno, Horkheimer, Althusser, Marcuse og Sartre) mellem 1920 – 1960, altså i den kunstneriske modernismes periode, nemlig »en

gennemgående og latent pessimisme«<sup>12</sup>. Poul Nielsen bog er også på dette punkt præget af den vesteuropæiske marxisme; den fornemmelse af »tungsind og raseri – følelser, der ledsager tanken, der tænkes til ende«, som det formuleres i udgiverens fine efterord (s. 311), hører med til et helhedsbillede af bogen. Men samtidig er det forhåbentlig fremgået, at den åbner ind til et nyt stort musikalsk rum og bringer læseren langt videre i forståelse. Den viser, hvor krævende en opgave det er at arbejde med musik i en bred sammenhæng, men den viser også – trods sin uafsluttede karakter – at det kan lade sig gøre, og at det er nødvendigt. Man kunne i forlængelse af denne udgivelse ønske, at nogle ville påtage sig at udsende et udvalg af Poul Niensens mange anmeldelser og artikler. Det ville ikke blot blive en væsentlig kilde til forståelsen af både den nye musiks udvikling og af den afgørende ændring af perspektiverne for arbejdet med musik, som har fundet sted i løbet af 60'erne og 70'erne, men det ville også give en yderligere indsigt i Poul Niensens engagerede arbejde med musik.

Jørgen I. Jensen

11. Max Weber: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen 1973, s. 27.

12. Perry Anderson: *Betragtninger over Marxismen i den vestlige verden* (1971). Dansk oversættelse Kbh. 1977, s. 80.