

# Hermeneutik som musikvidenskabelig kategori

Tiltrædelsesforelæsning ved Musikvidenskabeligt Institut,  
Aarhus Universitet, d. 10. oktober 1997.

af Bo Marschner

## 1 · Indledning

Af en tiltrædelsesforelæsning turde man oftest kunne forvente enten en præsentation af et emne som er nært forbundet med den nys ankomne eller nytiltrådte persons specialistfelt, eller også en art programerklæring hvad angår videnskabs-teoretisk indstilling, alternativt en profilering i metodisk, forsknings- eller ud-dannelsesstrategisk henseende.

Mit foredrag kan ikke siges at slutte sig til nogen af disse retningslinier for temavalg. Og dog har jeg ikke af den grund til hensigt at skuffe de rimelige forventninger til dagens formelle installationshandling, hvis det berettigede formål hermed tænkes at indebære et nærmere bekendtskab med et væsentligere tema-tisk anliggende, bedømt ud fra forelæserens faglige fortid eller nutid. Den først-nævnte emnetype har jeg blot set bort fra fordi jeg ikke er tiltrådt som udefra kommende person og en præsentation af mit forskningsmæssige tyngdepunkt derfor ikke forekommer mig at opfylde et presserende eller umiddelbart nærlig-gende formål i denne forbindelse. Men også fordi dette emnefelt – Anton Bruck-ners symfoniske musik – givetvis vil blive grundigere ventileret, forhåbentlig også i forskellige fora, når min disputatsafhandling foreligger færdig, hvilket snart vil være tilfældet.

Den anden af de omtalte standardnormer i emnemæssig henseende, på en vis måde et sidestykke til folketingets åbningstale med dens – subjektive – rede-gørelse for rigets tilstand og den udøvende instans' hensigter i forhold til de foran liggende arbejdsopgaver, har jeg udelukket at forholde mig til som væren-de altfor prætentivt, og desuden er jeg her afskrækket af historiske fortilfælde som f.eks. Guido Adlers ganske vist mere end 100 år gamle programskitse

“Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”<sup>1</sup> – et udkast til et idealbillede som, ihvertfald set i sammenhæng med Adlers egne indsatser i forlængelse heraf, blegner noget, sammenlignet med hans egentlige bedrifter som musikalsk filolog, især som organisator af og personlig ophavsmand til kritiske musikalske værkudgaver (“hans” *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*). Men jeg må i denne forbindelse også tænke på hvad Werner Fritz Korte – en forsker som jeg især har haft en del at gøre med i “tematype 1”-sammenhæng – fremlagde med sin bemærkelsesværdige artikel “Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft” i *Archiv für Musikwissenschaft* årgang 1964 (det var iøvrigt det år jeg begyndte mine studier ved denne institution). Dette bidrag rummede et skarpt opgør navnlig med den *geisteswissenschaftliche* tradition, som den havde bredt sig og domineret især i mellemkrigsperioden i en – indrømmet ofte noget uvidenskabelig – udgave der for en stor dels vedkommende havde erstattet metodisk stringens med ufunderede hypotaseringer og saglig argumentation med uforpligtende retorik. Som et restaurativt initiativ overfor denne forfaldssituation indenfor musikforskningen, med dens både indenfor åndshistorie og positivisme herskende uvirksomme, kun tilsyneladende praktiserede formidling mellem sagsbeskrivelse og interpretation eller forklaring, indeholdt Kortess grundlagsdiskuterende artikel en række ekstremt modsat gående og programmatisk formulerede fordringer til fagdisciplinens videnskabelige selvforståelse. Det skete her på et tydeligt strukturalistisk inspireret grundlag: Af nødvendige “metodiske grundforudsætninger” foreskrev han således “musikhistorikeren som udøver af kunstvidenskab” at henholde sig til følgende to forhold<sup>2</sup>:

a) Alle Forschung muß vom *E i n z e l w e r k* ausgehen. Das Kunstwerk steht als künstlerischer Akt abgeschlossen und unwiederholbar für sich selbst und kann nur aus sich selbst dargestellt werden.

b) Der künstlerische Sachverhalt ist von seinem Schöpfer als ein *G a n z e s* qualifiziert, das nicht in Merkmale aufzulösen ist, sondern als Ganzes wissenschaftlich bewältigt werden muß.<sup>3</sup>

Ikke mindre bemærkelsesværdig end dette med stort V videnskabs-forherligende *close reading*-paradigme hvori der, med hans egne ord, kun hersker en *observerende* instans, aldrig en *parthavende*, er Kortess nuanceringer af disse grundforudsætninger, navnlig hans analytiske begrebsdannelse *model* medsammentenes funktioner, nemlig en *deskriptiv* og ikke mindst en *operationel*: Ved det sidste forstod han at det ved hjælp af et logisk symbolforråd lader sig gøre at speci-

1 In: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Bd. 1, 1885, s. 5 ff., 15 ff.

2 Under forelæsningen blev der generelt citeret i dansk oversættelse. Ligeledes er fodnoterne kommet til i forbindelse med bearbejdningen til nærværende trykversion.

3 Korte, *op.cit.* s. 13.

ficere, med hans egne ord "Die Summe der Handlungen und Operationen [...], die man mit dem Objektbereich ausführen kann"<sup>4</sup>, hvilket vil sige at han anså modellen for at kunne overføres på andre analytiske objekter indenfor en forholdsvis homogen kontekst, enten som en direkte anvendelse af den givne model eller med specifikke, i sig selv deskriptive og operationelt videreførende modifikationer heraf. På denne måde så Korte den eneste mulighed for etableringen af en videnskabeligt sikret musikhistorisk beskrivelse, bestående i reelle, nemlig logisk forbundne sammenhænge mellem afdækkede, materielt funderede enkeltstrukturer:

Die Modell-Formulierung kann sich auf viele Objektbereiche beziehen: auf ein Einzelwerk, eine Gattung, eine Zeit, einen Künstler usw. Entsprechend unserem Vorhaben ist das Einzelwerk und damit das Werk-M o d e l l vordringliches Ziel musikwissenschaftlicher Darstellung.<sup>5</sup>

## 2 · Indstigning i emnet

Det vil være rimeligt om nogen på dette tidspunkt begynder at spørge sig selv hvad det bliver til med min redegørelse for hermeneutikken som musikvidenskabelig, specielt musikanalytisk kategori. Svaret herpå er at Kortets metodologiske *Credo* blev draget ind ikke så meget som endnu et afværgeargument imod at fremkomme med en faglig programerklæring – at der gemmer sig visse anti-humanistiske tendenser i den sidstnævnte af slagsen, som hurtigt skulle gøre den uaktuel, behøver jeg ikke at argumentere tilbundsgående for ved denne lejlighed –: Ikke så meget derfor altså, som fordi der i ét af Kortets grundsynspunkter, paradoksalt nok, er tale om en umiddelbar overensstemmelse netop med den hermeneutiske tradition: nemlig i fremhævelsen af det enkelte kunstværk som selve den centrale forskningsgenstand i æstetiske sammenhænge.

Musikvidenskab sat i kunstværkets tjeneste, hvadenten som det absolutte eller som et fremtrædende formål med det investerede arbejde: dette program implicerer en metodepræference enten i retning af strukturalisme, med henblik på en blotlæggelse af logisk prægede *funktionsmåder*, eller i retning af hermeneutik, hvilket vil sige: *fortolkning* som det specifikke anliggende og med henblik på en opsporing af *betydningssammenhænge* i et videre perspektiv. Som grundanskuelser bag et generelt forskningsmæssigt engagement er disse to retninger i altovervejende grad hinandens modsætninger. I praktiske, produktive sammenhænge, derimod, forudsætter de i en vis udstrækning hinanden som

---

<sup>4</sup> *Ibid.* s. 15 f.

<sup>5</sup> *Ibid.* s. 16.

gensidigt supplerende orienteringsmåder, og til en vis grad også som gensidigt hjælpende ressourcer, dels i mere teknisk forstand – her kommer den mere kontante og saglige analyseform naturligt nok på tale – og dels i det formidlingsærinde som analysen ikke burde kunne give afkald på at forholde sig til, og hvor der derfor kun undtagelsesvis kan dispenseres fra momenter af tolkning.

En sekundær, og en historisk lidt ironisk omstændighed fortjener endvidere at anføres: Ret kort tid efter at Korte fremkom med sin appel til en musikvidenskabelig nyorientering tog, indenfor litteraturvidenskaben, en helt anden retning sin begyndelse – lige straks modtaget som provokant, som det for såvidt også må gælde for Kortes udfordrende bud på et nyt metodisk grundlag. Men i modsætning til det musikvidenskabelige forsøg på en metodeoprustning kom det andet nybrud til at bevirke et markant paradigmeskift i forhold til den her allerede dominerende strukturelle analysemåde. Retningen kendes i sin snævre betydning, efter dens institutionelle tyngdepunkt i starten, som *die Konstanzer Schule der Literaturwissenschaft*, og senere, i et mere universelt humanistisk perspektiv i og med dens metodiske applikationer indenfor de andre æstetiske videnskabers domæne, som *receptionsæstetik*. Den direkte åndelige fader bag denne retning er uden tvivl filosofen Hans-Georg Gadamer, der med sin bog *Wahrheit und Methode* fra 1960 for første gang i lang tid – udenfor teologien – igen tematiserede hermeneutikken, og altså med dén fortolkningens grund- og metodespørgsmål, som et uomgængeligt og centralt teoriapparat for forståelsen og overleveringen af historiske og herunder selvfølgelig også kunstneriske dokumenter.

En nøglefunktion i denne forståelsessammenhæng indtager Gadamers begreb om værkets *virkningshistorie*, den receptionsbetingede kæde af forståelsesmomenter og forståelsesperspektiver som værket efterhånden omgiver sig med, og som i større eller mindre grad modificerer dets – ligeledes traditionsmæssigt medgivne – ontologiske status som et "afsluttet" og uforanderligt "hele" (jvf. f.eks. Korte). Dette forhold er idag så fastslået og accepteret at receptionsæstetikken, med en række forgreninger og tildels endda hovedaccenter i hermeneutisk teori, også i musikvidenskabelig sammenhæng kan siges at udgøre en aktuel retning, omend dens nye relative højstatus her foreløbig mere har beroet på den teoretiske diskussion der føres blandt de aktivt interesserede heri end i kraft af dens praktiske resultater i form af afrundede hermeneutisk prægede analyser af kunstværker eller af livsværker. Et tyngdepunkt i forskningsmæssig henseende danner indtil videre Salzburger-arbejdskredsen omkring musikalsk hermeneutik, hvis hovedfigurer bl.a. tæller Mozart-specialisten Gernot Gruber (den nye ordinarius i musikvidenskab ved Wiens Universitet) samt Siegfried Mauser, lederen af afdelingen for hermeneutik og opførelsespraksis ved Salzburgs Universitet hhv. Mozarteum, der endvidere er en fremtrædende pianist (han er elev

af og nu også kunstnerisk partner med én af de berømte brødre Kontarsky). Foreløbig fem bind i dette forums publikationsrække *Schriften zur musikalischen Hermeneutik*, hvis første bind udkom i 1994, foreligger eller er umiddelbart på trapperne.

Den hermeneutisk betonedede musikanalyses skudsmål og prognoser har ellers meget længe, ja gennem næsten hele musikforskningens historie, været slette. Lige fra den blev annonceret programmatisk af Hermann Kretzschmar umiddelbart efter det sidste århundredeskifte (jvf. fn. 6), efter at hans metode i lang tid havde eksisteret i praktisk anvendt form som værkintruderende beskrivelser i koncertprogrammer, var denne betragtningsmåde – ikke ganske uberettiget – udsat for en udbredt nedvurdering: Hans hermeneutik, der lader sig sammenfatte i et teorihistorisk perspektiv som en skønsom blanding af senbarok affekt- og figurlære samt et mere tidsbundet forklaringsvokabular med grundlag i romantisk kunstner- og heltemytologi, har stort set været forvist fra det pæner musikvidenskabelige selskab og netop til koncertførernes litterære *southern*, og nogen egentlig rehabilitering af denne hermeneutik har der faktisk aldrig været tale om, i modsætning til den betydning, omend begrænsede, som f.eks. Arnold Scherings seneste arbejder, hans Beethoven-tydninger fra 1930'erne senere har fået. Scherings analyser grunder sig da også langt mindre end tilfældet var med Kretzschmars tolkningsmåde på en rent additiv opregning af affektindtryk der tilsammen kunne konstituere et enhedsbetonet billede eller en art fortælling. I modsætning hertil fungerer Scherings Beethoven-tolkning essentielt på grundlag af en hævde af konkrete analogier mellem musikalske og bestemte litterære forløb som "nøgle" til den musikalske sammenhæng. Der er her tale om en forståelse ud fra *værker*; altså om sammenligninger mellem nok udpræget forskellige, men i det mindste dog hver for sig *sluttede* æstetiske verdener.

Jeg vil nu i det følgende gøre det, istedetfor på mere traditionel vis at opridse den musikalske hermeneutiks problematiske udvikling gennem omtale af udvalgte eksempler fra denne disciplins historiske stadier, at jeg isolerer bestemte, mere principielle erkendelsesmæssige grundtræk som kunne fortjene at blive taget nærmere i øjesyn, især af den grund at de har vist sig at være af mere vedvarende aktualitet, ihvertfald for den der er dybere optaget af hermeneutiske problemstillinger. Jeg skulle mene at jeg dermed har givet mig til kende i nogen grad, som det kan være rimeligt at man gør ved en lejlighed som denne. Og jeg vil følge denne signalering op ved at tage stilling til disse erkendelsesgrundlag, her specielt forstået som udgangspunkter i *heuristisk* forstand, dvs. begreber der kan tjene til orientering for teoretiske overvejelser og for ens fremgangsmåde i praktiske tolkningssituationer. I det følgende vil altså nogle af de problemer, der for mig at se hører til de mere interessante, blive fremhævet, med henblik på at

give impulser til en øget anvendelse af hermeneutiske synsvinkler i den musikvidenskabelige sagsbeskrivelse, og især i forbindelse med værkanalysen.

Hermeneutik, som fortolkningslære eller fortolkningskunst, har selvfølgelig udøvet en mere eller mindre vedvarende tiltrækning i musikalsk sammenhæng ganske særlig på grund af musikkens på én gang intense udtrykskraft og dens flertydighed eller ubestemmelighed i konkret betydningsmæssig henseende. Er musik at forstå som en art sprog – og sådan anses det i almindelighed at forholde sig med denne form for livsytning –, da er det, som Theodor W. Adorno har formuleret det, bestandig i form af et *als ob*: Det er altid – højst – *somom* musik betyder dette eller hint. Og hvordan man skal – ikke så meget *forstå* selve dette klingende “sprog” som hvordan man skal *forklare* denne quasi-sproglige status, dvs. hvordan man skal nå til *erkendelse* af elementerne eller de betydningsmæssigt perspektivgivende dimensioner i musikkens meningsunivers, og som er givet først og fremmest igennem selve musikkens bygning, dens materiale og form, – dét er på en måde det grundlæggende anliggende for en musikalsk hermeneutik. I forhold til dette centrale problem frembyder selve den æstetiske forståelse af musik som et primært klingende fænomen nemlig egentlig ikke noget nævneværdigt problem i den konkrete virkelighed: Man vil med god ret kunne hævde at musik jævnt *forstås* uden vanskelighed af dem som bruger den, har et nydende eller – naturligvis især – et ydende forhold til den.

Men sådan som jeg her har beskrevet formålet med en musikalsk hermeneutik er dens grundspørgsmål langt fra altid blevet bestemt: Snarere har det været hovedtendensen at koncentrere de fortolkningsmæssige anstrengelser om selve den umiddelbare æstetiske forståelse – om man vil: musikkens spontane appel i meningsmæssig forstand –, i form af forsøg på en konkretisering af et betydningsmæssigt indhold i selve denne materielle (og evt. formale) sammenhæng, fremfor – som jeg før skitserede det væsentlige hermeneutiske ærinde – at nå frem til en forklaring af en meningssammenhæng *bag* det materielle og formale hele.

Som resultaterne heraf oftest viser sig i praktisk udførelse, f.eks. hos Hermann Kretzschmar, kan man højst tilskrive sådanne anstrengelser en vis musikpædagogisk funktion, og for Kretzschmars vedkommende ovenikøbet en rent tidsbunden kvalitet i så henseende, som vi forlængst har måttet distancere os afgørende og endeligt fra, af mange både naturlige og mere kritiske grunde. I sine teoretiske underbygninger af det indholdstydende arbejde<sup>6</sup> virker han dog over store stræk betydeligt mere velovervejet: Der er f.eks. ikke tale om at Kretzschmar mener at man nogensinde vil kunne lægge sig fast på en betydning af givne

<sup>6</sup> F.eks. i hans “Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik”, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1902 (Bd. 9, 1903), s. 47 ff. og ligeledes “Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satz-ästhetik”, in: *JbMbp* 1905, s. 73 ff.

musikalske elementer, endsige musikalske forløb, i en strengt semantisk forstand: Den verbale udlægning betegner altid omskrivninger, for hvilke andre billeder eller karakteristikker end de i en given sammenhæng valgte ville kunne forsvares med ligeså god ret. Men: bagved alle sådanne mulige sproglige iklædninger isolerer han en betydningsmæssig fast og uforanderlig kvalitet, udtrykt gennem en bestemt *affekt*.

### 3 · Detaljer eller processer som hermeneutikkens operationsfelt

Hermed kunne man mene at Kretzschmar var faldet fatalt tilbage i et forlængst tilbagelagt æstetisk paradigme. Hvordan forholder det sig hermed? Musikvidenskabens paradigmer har naturligt nok for det meste kunnet ses i mere eller mindre direkte overensstemmelse med den "paradigmernes gåsegang" som vi kan iagttage indenfor den musikalske æstetik. Således også for den hermeneutiske teoriudviklings vedkommende. Indenfor de sidste 250-300 år vil man kunne forenkle den samlede række i så henseende til tre hovedstadier, som har afløst hinanden igennem samtidigt foretagne kritiske opgør med den foregående hovedretning. Og det paradigme som Kretzschmar faldt tilbage på er den barokke musikalske affekt- og figurlæres *virkningsæstetik*, som grundede sig på forestillingen om musikkens rationelle udtryk i forhold til et alment eller abstrakt, forståelsesmæssigt "med-følgende" æstetisk subjekt.

Dette virkningsæstetiske paradigme blev helt afgørende omkring år 1800, afløst af en *værkæstetik*, baseret på forestillingen om kunstværket som en "absolut", autonom størrelse. Som urromantikeren Ludwig Tieck formulerede det på dette tidspunkt, for instrumentalmusikkens vedkommende: som en "*abgesonderte Welt für sich*". Overfor en sådant forstået æstetisk virkelighed fremtræder betragteren eller analytikeren, omend på ingen måde henvist til en passiv rolle – thi kunstværket er efter denne filosofi i sit væsen dybsindigt som få ting og appellerer derfor særdeles stærkt til erkendelse –, så er han dog samtidig underlagt kunstværkets suverænitæt og absolutte, autonome væsen.

Det tredje hovedparadigme bliver derfor naturligvis *receptionsæstetik*, der igen i sit program placerer det æstetisk oplevende menneske centralt i forståelsen af kunstværket, men hvor der nu sættes et reflekterende, historisk subjekt, med bevidsthed om sin æstetiske erkendelses historiske betingethed, og som derfor, med Gadammers ord, i sin æstetiske tolkning "rykker ind i en virkningshistorie", dvs. etablerer et aktivt, men samtidig altid relativiserende forhold til selve forståelsesfænomenet. Forståelse bliver betragtet grundlæggende som en aktualisering, ikke som en afsluttende handling.

Men for at vende tilbage: Den førnævnte regression til et forældet paradigme, som kan indgyde én ubehag ved Kretzschmars positionsvalg – og ganske særlig når han fremskriver dets gyldighed til musik fra slutningen af 1700-tallet og fremefter –, er ikke nødvendigvis diskvalificerende som sådant: Den musikalske *indholdsæstetik* der florerede i sidste halvdel af det 19. århundrede, bygget op side om side med den såkaldte programmusik og med de to fænomener som gensidige støtter for hinanden, havde vel også en art paradigmatiske status, som kom direkte til udtryk i den standende polemik mod den dog til stadighed langt mere autoritative "formalæstetik" hos Eduard Hanslick (i tilslutning ikke mindst til filosofen Robert Zimmermann). Og hertil kommer så en, mere kortvarig, moderetning på den tid hvor Kretzschmar byggede sin hermeneutik teoretisk op, nemlig den såkaldte *indfølelsesæstetik*. Denne lader sig også, og især, erkende som fundament for Scherings musikalske hermeneutik, såvel dens ældre dele, med afhandlingen *Bach und das Symbol* fra 1928 som det vigtigste bidrag, som til hans førnævnte, sene Beethoven-tolkninger, der metodisk adskiller sig ret afgørende fra hans ældre bidrag som står Kretzschmars betragtningensmåde nærmere.<sup>7</sup>

Den indfølelsesæstetiske anskuelse, som vi møder den ikke mindst hos Theodor Lipps, opererer ud fra det synspunkt at kunstværkets virkning beror på de forestillinger og følelser som værket udløser hos betragteren, og som denne så at sige re-investerer i kunstværket som dets "indhold". I hvor høj grad et sådant sæt af virkninger og "indhold" er rent subjektive størrelser, eller om de kan hævdes at være i overensstemmelse med kvaliteter i kunstværket selv, altså at bestå i værkimmanente forhold, er naturligvis ret afgørende for denne æstetiske opfattelses værdi for en hermeneutisk udnyttelse. Dette skal dog ikke optage os her. Der viser sig nemlig en helt anden hindring for at operere stringent i sådanne sammenhænge på grundlag af indfølelsesæstetikens grundanskuelser, idet – følger man kunsthistorikeren Wilhelm Worringers tekstnære udlægning<sup>8</sup> af Theodor Lipps' fremstilling ud i dens konsekvenser – at denne æstetik nærmest ikke åbner sig for en bestemmelse af et konkret affekt-mæssigt eller billedligt indhold, fordi det efter indfølelsesæstetikens doktrin netop ikke er noget *naturtro* forhold der artikuleres i kunstnerens indfølelsesbestemte gestaltning af sine motiver, men en generel "tilnærmelse til det organisk-livsnære" som sådant. Det der tilstræbes i en indfølelsesbestemt skabelsesakt (og som muliggør en adækvat opfattelse af resultatet gennem indfølelse) er en objektivisering af selve nydelsen ved oplevelsen af "det organisk-levende, ikke af det livagtige" i realistisk eller naturalistisk forstand.

<sup>7</sup> Jvf. hertil Arno Forchert: "Scherings Beethoven-Deutung und ihre methodischen Voraussetzungen", in: C. Dahlhaus (Hrsg.): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 43). Regensburg 1975, s. 41 ff.

<sup>8</sup> W. Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München 1908 (læst efter Neuausgabe, München 1959), her s. 62 f.



Den stilkarakter der er adækvat med indfølelsæstetikken bliver således snarere hvad man kunne kalde *vitalisme*. Og en karakteristik som denne forekommer mig så til gengæld at kunne lede til en åbning af nogle døre ud imod et mere frugtbart studiefelt for en hermeneutisk betragtningsmåde, – f.eks. ved at man, perspektiverende, sætter den indfølelse, vitalitetsbetonede formningstendens overfor dens kategoriale modsætning, nemlig den "formvilje" som Wilhelm Worringer kalder *abstraktion*. Den afgørende forskel, som sådanne kategorier er med til at etablere, består i at disse og andre, dermed beslægtede begreber påkalder sig opmærksomhed som nærliggende hermeneutiske instrumenter, på bekostning af den tidligere praktiserede afsøgning af nærmere konkretiserbare betydningsindhold, ved i modsætning til de traditionelle fortolkningsprocedurer at operere med og indenfor en række grundmønstre og ditto karakteristika i selve den kunstneriske gestaltningsproces, noget som den rent tekniske, strukturelle analyse heller ikke, så lidt som den traditionelle musikalske hermeneutik, nogensinde vil kunne nå til at påpege og forklare alene gennem sig selv.

Med andre ord kunne man tale for at det musikalsk-hermeneutiske projekt bringes til at fungere mere på grundlag af de rent *formningsmæssige* aspekter af værket, i dynamisk relation til en skabelsespsykologi; eller sagt på anden måde: ud fra sådanne forhold som Eduard Hanslick karakteriserede i overordnet forstand med sin forklaring af den kreative proces som "*eine Arbeit des Geistes im geistfähigen Material*"<sup>9</sup>, fremfor som et affekt- eller begrebsfremstillende arbejde i et musikalsk materiale der ikke er det adækvate til et sådant formål.

Denne dimension i den hermeneutiske tolkning havde Kretzschmar og Schering, men ligeledes mere moderne tilhængere af en indholds- eller meningstydning som jeg skal berøre senere, kunnet finde beskrevet og hævdet som den væsentligste, ja den eneste mulige, hvis de havde været mere opmærksomme på selve den moderne humanvidenskabs grundlægger fremfor andre, nemlig Wilhelm Dilthey (1833-1911). Og denne type videnskab, oftest kaldet *Geisteswissenschaft*, som i Diltheys konception heraf prætenderer at udgøre egentlige videnskabelige discipliner, på erkendelsesteoretisk niveau med naturvidenskaberne men i betonet afstand til disses erkendelsesgrundlag, – humanvidenskab efter Diltheys retningslinier fremstår simpelthen i sin konsekvens som hermeneutik, idet alle de forskellige humanvidenskaber er rodfæstet i de samme tre hovedkategorier: *Erleben*, *Ausdruck* og – udslaggivende for en fortolkende erkendelsesmåde – *Verstehen*.<sup>10</sup> Jeg skal ikke ved denne lejlighed opholde mig ved det flerfyldige i disse begreber, især i ordene 'oplevelse' og 'forståelse' – jvf. min tidligere

<sup>9</sup> Ed. Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*. (Leipzig 1854.) 8. Aufl., Leipzig 1891, s. 81.

<sup>10</sup> W. Dilthey: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII. Leipzig u. Berlin 1927, s. 71 (o. talr. a. st.).

distinktion (i overensstemmelse med Hans Heinrich Eggebrecht<sup>11</sup>) mellem æstetisk oplevelse/forståelse (!) og ditto erkendelse – men istedet skynde mig videre til nogle af de afgørende bestemmelser og argumentationsskridt i udformningen af Diltheys æstetiske hermeneutik.

Her er nu for det første tale om en klar afstandtagen fra den forestilling at det musikalske kunstværks udtryksmæssige sammenhæng relaterer sig direkte til konkrete, betydningsgivende elementer, og dermed til bestemte "indhold" i semantisk eller affektmæssig forstand. Tværtimod må den musikalske meningsforståelse eller -erkendelse udgå fra og udvikle sig på den præmis at

da ist keine Zwiefachkeit von Erlebnis und Musik, keine doppelte Welt, kein Hinübertragen aus der einen in die andere. Das Genie ist eben das Leben in der Tonsphäre [...] <sup>12</sup>

På den anden side må Dilthey som hermeneutisk teoretiker nødvendigvis insistere på, som en på forhånd given sag, at et sådant *liv* i den æstetiske sfære har en betydningsside bagved dets umiddelbart *sanselige* side: At forstå noget indebærer – det er en anden af Diltheys hermeneutiske grundsætninger – "*aus sinnlichen Zeichen ein Psychisches, dessen Ausdruck sie sind, zu erkennen.*"<sup>13</sup> I dette, på en måde selv "stofligt" kendetegnede "psykiske", gemmer kunstværkets *idé* sig: Og dén, det *hermeneutisk* men ikke nødvendigvis *æstetisk* afgørende indhold, lader sig begribe "*im Sinne eines unbewußten Zusammenhangs, der in der Organisation des Werkes wirksam ist und aus dessen innerer Form verstanden wird*"<sup>14</sup>, som Dilthey siger og hvorved han lyder helt moderne – jvf. måske især begrebet 'indre form'.

Idé som æstetisk betydningsmæssig kategori er altså stadigvæk betragtet som noget delvist ikke-musikalsk, udenoms-musikalsk, til trods for Diltheys afstandtagen fra forestillingen om en "dobbelt betydningsverden". Ellers ville der heller ikke være brug for en hermeneutik, men vi kunne klare os med en strukturanalyse i erkendelsesprocessen omkring det givne kunstværk. Hermeneutikken vil opspore en anden dybdestruktur, en anden form for skjult sammenhæng i kunstværket, end dén som den strukturelt afdækkende analyseform fremstiller. Dilthey beskriver ikke desto mindre den hermeneutiske opgave på en frapperende måde, nemlig med ord som for såvidt næsten ligeså godt kunne være anvendt om strukturanalysen. Og her bliver man, pga. et ordspil, simpelthen nødt til at citere Dilthey på originalsproget:

---

<sup>11</sup> Bl.a. i: "Diskussion mit H.H. Eggebrecht", in: G. Gruber, S. Mauser (Hrsg.): *Musikalische Hermeneutik im Entwurf* (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 1). Laaber 1994, s. 233 ff. (s. 236 f.).

<sup>12</sup> *Ibid.* s. 222.

<sup>13</sup> W. Dilthey: *Gesammelte Schriften*, Bd. V: *Die Entstehung der Hermeneutik*, s. 318.

<sup>14</sup> *Ibid.* s. 335.

Von dem sinnlich in der Menschengeschichte Gegebenen geht hier das Verstehen in das zurück, was nie in die Sinne fällt und doch in diesem Äußeren sich auswirkt und ausdrückt.<sup>15</sup>

Den sidstnævnte, *udtryksmæssige* kvalitet er selvfølgelig dén der ikke er et specifikt anliggende for strukturanalysen men som til gengæld er selve det konstitutive moment i den hermeneutiske analyse. Og denne indre side af værket idé lader sig forstå og beskrive via det som Dilthey kalder *Ausdruckschemata*. Dette ord er hans betegnelse for de begrebslige redskaber der konstitueres af det apparat der ligger til grund som virkende princip for alle kreative processer. Dilthey omtaler det som "*den psychischen Strukturzusammenhang*"<sup>16</sup>, og den indebærer, når man iagttager dens virkemåde, f.eks. i en æstetisk gestaltende sammenhæng, dels nogle altid ensdannede elementrelationer, dels en differentiering i form af nogle forskelle imellem fastere konstituerede psykiske funktionsmåder; den implicerer m.a.o. også en psykologisk typelære.

Det er dette apparat der endvidere begrunder Diltheys skelnen mellem mere elementære forståelsessammenhænge og hvad han kalder *højere* forståelsesformer, hvor den hermeneutiske forståelsesopgave ifølge ham først og fremmest knytter sig til den sidstnævnte slags. De højere forståelsessammenhænge vedrører, med Diltheys egne ord, en erkendelse af "*das Verhältnis vom Erwirkten zu Wirkendem*"<sup>17</sup>, hvor den elementære forståelse blot vedrører det grundlæggende *semiotiske* forhold mellem udtryk og det udtrykte, altså mellem udtryk og indhold, eller *signifiant* og *signifié*, hvis man vil tage en lingvistisk hhv. semio-logisk traditions sprogbud i anvendelse.

"Forholdet mellem det udvirkede og det som udvirker det": Dilthey har i sammenhæng med sin lancering af dette forståelsesgrundlag og dets bagvedliggende funktionelle begrebsapparat simpelthen foregrebet eller paralleludviklet hovedtrækkene i hele den typelære der først blev fuldt udfoldet lidt senere med C.G. Jungs empirisk massivt underbyggede psykologiske typologi med dens indstillings- og funktionstyper og ligeledes denne dybdepsykologis forståelse af de kunstnerisk skabende grundstrukturer og grundprocesser. Dette skal dog ikke betragtes som det væsentlige her: Mere afgørende er at Dilthey, med sin autoritative vægt i den større erkendelsesteoretiske sammenhæng<sup>18</sup>, samtidig dermed forskød den æstetiske hermeneutiks operationsfelt fra indholdsbestemmende momenter der først og fremmest søges på detaljernes plan og til dynamiske, procesbetonede sammenhænge dels i selve det æstetisk givne og dels i det bagved

<sup>15</sup> Dilthey bd. VII, s. 83. (Mine fremhævelser.)

<sup>16</sup> Se Dilthey bd. VI: *Die Einbildungskraft des Dichters*, samt bd. VII, s. 3 ff. (s. 15) og s. 70 ff.

<sup>17</sup> *Ibid.* bd. VII, s. 212.

<sup>18</sup> Dilthey forstod f.eks. sit samlede livsværk som sin *Kritik der historischen Vernunft*, dvs. som et sidestykke til Kants fundamentale erkendelseslære, hans *Kritik der reinen Vernunft*.

dette virkende åndelige eller psykiske, det kreative virkefelt. Og hermed er jeg tilbage ved den selvsamme pointe med deraf følgende retningsangivelse i heuristisk henseende, som jeg nåede til i min vurdering af indfølelsæstetikken som værende uegnet som underlag for en æstetisk hermeneutik.

## 4 · Autor-intention overfor værk-intention

Det sidste problemkompleks jeg skal behandle i denne forelæsning vedrører forhold omkring to for-forståelsesbegreber, som enhver æstetisk hermeneutik direkte eller indirekte er konfronteret med og derfor må og skal tage stilling til: *Autorintention* og *værkintention*. Er det en hermeneutisk opgave at nå frem til resultater hvis gyldighed eller plausibilitet grunder sig på forestillingen om komponistens hensigt eller mening, i større eller mindre omfang men altid som en del af det tilgrundliggende forråd af hypoteser? Bevirker m.a.o. anstrengelserne med at underbygge en værkanalyse ved hjælp af momenter af autor-intentional karakter en mere omfattende, rigere og dybere (i betydningen mere essentiel) æstetisk forståelse hhv. erkendelse, end hvis man holder forestillingen om en autorintention helt udenfor de analytiske og fortolkningsmæssige overvejelser og procedurer?

Eller er begrebet autorintention omvendt grundlæggende uvedkommende for en hermeneutisk betragtningsmåde, ud fra det synspunkt at det her er opgaven at afdække den mere omfattende og derfor også mere skjulte mening i formningen som proces og evt. "organisme" i betydningen af, som f.eks. Dilthey udtrykte det, "en idé der foreligger som en *ubevidst* sammenhæng der er virksom i organisationen af værket, og som forstås ud fra dettes indre form"? Er m.a.o. den ofte fremførte påstand at analytikeren, for ikke at tale om kunstværket, ofte er "klogere" end dets ophavsmand selv, også et synspunkt der kan siges at gælde som en hermeneutisk grundopfattelse?

Til disse spørgsmål, navnlig det næstsidste, dét som lød: er begrebet autorintention hermeneutikken uvedkommende? må man svare: Rent bortset fra at æstetisk hermeneutik jo har forstået og præsenteret sig på mange forskellige måder, og vi af den grund bør være forsigtige med at påstå hvad der er vedkommende og uvedkommende i den sammenhæng, så vil det ikke være muligt at skære over én kam og svare kategorisk ja til det (og spørgsmålet lagde jo, i sin modsætning i forhold til den førstnævnte, positive vurdering af autorintentionen som legitimt hermeneutisk begreb, indirekte op til svaret ja: autorintention er noget som hermeneutikken må lægge afstand til).

Selvfølgerig er en komponist som Bachs musikalske symbolsprog formuleret med hensigt, og endda med en dybere hensigt i forhold til musikkens rent sen-

soriske, dens umiddelbart æstetiske fremtoning og i forhold til dens dermed givne, rent æstetiske forståelsesgrundlag. I et tilfælde som dette må man vel altså give autorintentionen en plads i den musikalske hermeneutik – med mindre man argumenterer ud fra den opfattelse at klarlæggelsen af dette symbolsprog altovervejende er et rent *semantisk* analytisk anliggende og derfor må betragtes som et subsidiært forehavende der er underordnet en musikhistorisk og musikæstetisk redegørelse: *Værkanalysen* som sådan eller analysen af Bachs kompositionsmåde i sig selv bliver, ud fra en sådan opfattelse, ikke hermeneutisk i sit væsen.

Et utvetydigt spillerum for hermeneutik synes derimod givet i tilfælde hvor en komponist udfolder sig indenfor et helt privat esoterisk univers, som f.eks. – ét af de i det hele taget sjældne tilfælde heraf – Alban Berg har gjort det i sin *Lyrische Suite* for strygekvartet (1926). Inden George Perle fandt en partiturokopi heraf, som med en række indtegnede kommentarer af komponisten helt og holdent bekræftede resultaterne af Constantin Floros' kort tid forinden gennemførte semantiske værkanalyse af *Lyrische Suite*, var det eminent selvbiografiske indhold i dette værk stort set ubekendt. Floros' arbejdsmetode var af entydigt semantisk klarlæggende art og bestod i en opsporing og udlægning af Bergs musikalske citater m.v. Men bidrog den i dette tilfælde ikke samtidig til en mere omfattende og dybere *æstetisk* forståelse af værket? Det vil de fleste nok mene, og i dette konkrete tilfælde vil jeg kunne tilslutte mig synspunktet.

Men ellers er spørgsmålene såvel som tvivlen omkring autorintentionens berettigelse indenfor den hermeneutiske analyse både påtrængende og berettigede, ikke mindst hvis man man forfølger problemet ad den modsatte vej og ser på den betydning som dette autoritative begreb har spillet i den musikalske hermeneutiks historie alene i nyere tid. For netop som autoritativt er det blevet betragtet: Påberåbelsen af ophavsmandens hensigter og en herud fra afledt gestaltning har både været anset som noget selvfølgeligt – en kunstner har vel en hensigt og en mening med sit værk! – og den har skullet borge for en højere grad af konkretion og soliditet hvad angår selve den hermeneutiske problemstilling, uden at en sådan intention dog vel at mærke er blevet taget i højere grad alvorligt som en i sig selv massiv udfordring til en argumentation for en forståelsesform ad disse retningslinier. Ulykken har bl.a. her været dén at flere udøvere af en fortolkningskunst i dette perspektiv har opfattet sig selv som musikalsk *clairvoyante*, således udtrykkeligt Hermann Kretzschmar, mens Arnold Schering mere indirekte tilkendegav en tilsvarende selvopfattelse når han f.eks. hævdede:

Wie das Auffinden des Schlüssels vor sich geht [...] entzieht sich der Mitteilung und geht schließlich die Allgemeinheit auch nichts an.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> A. Schering: *Beethoven und die Dichtung*. Berlin 1936, s. 108.

Med en sådan opfattelse af den hermeneutiske opgave kommer analytikeren let til at fremtræde mere som vismand end som videnskabsmand.

Det viser sig da også at denne autorintention typisk hviler på et mindre bæredygtigt fundament. Ikke at f.eks. Schering lod sig nøje med få eller overfladiske indicier, når han arbejdede sig frem til sin udgangshypotese om, hvilket konkret litterært værk og hvilke dele inden for dette der måtte ligge til grund for det givne værk af Beethoven. Men ved siden af sådanne understøtninger opererede han med en grundantagelse af i virkeligheden fatal karakter. Når han lod dét forhold gøre til udgangspunkt for sin særlige litterære nøgle-opsporing at en god del af Beethovens værker "*manche Rätsel aufgeben und zu der Frage drängen, was der Komponist hier und dort gemeint hat*"<sup>20</sup>, så er selve dette igangsættende spørgsmål eller denne ledetråd af en højst tvivlsom art: Det betyder nemlig konkret at Schering – og på ganske samme måde har Constantin Floros argumenteret, grundlæggende stærkt fascineret af Scherings tankegang<sup>21</sup> – har betragtet formmæssige eller andre kompositionstekniske "anormaliteter" (typisk: afvigelser i forhold til en ren formkodex, altså til en i virkeligheden formal abstraktion) som indicier for at en formforståelse da skal findes *uden for* rammerne af den immanente form- og satsstruktur, og det vil sige i en "poetiserende" eller programmatisk kontekst. Altså søger man i et fremmed materiale efter sammenhænge og enkeltmomenter der tilsammen forekommer at svare nøje til den musikalske sammenhæng, og hævder med sit eventuelle fund heraf at besidde selve nøglen til forståelsen. Schering er i en sådan situation euforisk i sin begejstring for denne metode:

Denn nunmehr liegt das Wunderbare vor, daß alles, was das Tonwerk an Geistigem und Sinnlichem bietet, auf diese Leitidee als Mittelpunkt bezogen werden kann. [...] Vom Augenblick an, da die Leitidee gefunden ist, steht des Auslegers gesamtes Tun unter deren Gewalt. Seine Richtung ist ihm vorgeschrieben.<sup>22</sup>

Og vedrørende fortolkningens fuldførelse:

[...] Plötzlich fällt alles Unklare, Zweideutige, Verworrene von diesen Kompositionen ab und eine Klarheit und Selbstverständlichkeit wächst ihnen zu, die ihr Verstehen selbst beim Laien in höchstem Maße fördert. Der 'Schlüssel' schließt nicht nur den allgemeinen Sinn der Stücke auf, sondern auch ihr Form- und Motivleben, ihre ganze Anlage mit all den Sonderbarkeiten, die eine phänomenologisch gerichtete Analytik bisher vergebens zu erklären sich bemüht hat.<sup>23</sup>

20 A. Schering: *Zur Erkenntnis Beethovens. Neue Beiträge zur Deutung seiner Werke*. Würzburg 1938, s. 1.

21 Floros' gerne benyttede udtryk "esoterisk program" er således overtaget fra Scherings begrebsforråd.

22 Schering: *Beethoven und die Dichtung*, s. 51.

23 A. Schering: *Beethoven in neuer Deutung*. Leipzig 1934, s. 115.

Efter en sådan "metode" arbejdes der i virkeligheden ikke længere hermeneutisk efter den klassiske bestemmelse heraf: en etablering af forståelse på grundlag af en tilnærmende forklaring, skridt for skridt inden for den hermeneutiske cirkelstruktur, hvorefter et hele kun forstås ud fra dets enkeltdele, og disse igen ligeledes kun i helhedens perspektiv. Istedet foreligger en rent analog applicering af det ene på det andet, idet det der skulle svare til helheden, forståelseshorisonten, er snævret ind til et andet, litterært værks funktion af en nøgle.

Men der er andre defekter at fremhæve i Scherings (og senere, med modifikationer, i det af Floros praktiserede) metodesyn og fremgangsmåde: Deres fælles betragtning indebærer jo f.eks. en grundlæggende og noget uforståelig skepsis med hensyn til at en analyse af intern formal eller på anden måde teknisk art skulle kunne lade sig gennemføre mere overbevisende end de selv har været i stand til. M.a.o.: det må forekomme utilstedeligt præmaturligt, som de gør, at tage egne vanskeligheder i det immanent analytiske perspektiv, deres registrering af grænsesituationer udtrykt i form af prædikater som et "anormalt" eller "orientingsmæssigt vanskeligt" foranlæg, til indtægt for at værkforståelsen må omlægges ad andre veje, som så skal forestille ikke blot at komplettere inden for det område hvor den interne analyse hos dem er kommet til kort, men ligefrem at fuldende en sådan "defekt" analyse, på et grundlag der ydermere slet ikke er kommensurabelt med grundlaget for den indledende, traditionelle analysestrategi.

Dette er blot én indvending, som endda kan siges at være mindre væsentlig, fordi den stort set kun udøver en boomerang-effekt på selve dem der direkte eller implicit betjener sig af det her tilbageviste argument. En anden form for dissens, som må fremføres under anførelse af hvilket forståelsesparadigme den er karakteristisk for – og det er her det receptionsæstetiske –, kan udtrykkes igennem den opfattelse at æstetisk erfaring (omfattende både aspektet *forståelse* i dens mere umiddelbare status og det mere formidlingsbetonede *erkendelses*aspekt) er et fænomen som er kendetegnet ved en principiel *åbenhed*, i forhold til hvilken alt hvad der prætenderer at udgøre selve nøglen vil være at betragte som en i virkeligheden usaglig foreteelse.

Til sidst den alvorligst mente kritik af den type hermeneutik som her er behandlet, og som måske i videst omfang er præget i sin for-forståelse af den æstetiske ophavsinstans ved hævdelser af dennes hensigter som det centrale anliggende for fortolkningen. Dog, først en delvis imødekommelse:

Nok må det siges at være et legitimt synspunkt at en æstetisk sammenhæng som man *forstår* ikke så direkte har behov for en fortolkningsbetonet analyse men kan nøjes med en klarlæggelse af de sammenhængsbetingende omstændigheder. Og ligeledes, i forlængelse heraf, at først hvis og når en dybere forståelsesmulighed aftegner sig, eventuelt på baggrund af en stofligt eller formalt betinget

brudlinie-situation indenfor den mere umiddelbare forståelse, i form af et forklarende begreb, en teori i et videre perspektiv, et symbol eller som en intuitiv eller anet forståelsesskitse, – at først da konstituerer der sig et grundlag for en hermeneutisk analyse.

Men når det er sagt må det fremhæves at det afgørende kriterium for berettigelsen og boniteten af en sådan "videreførende" analyse udelukkende kan bestå deri, om dét analysen udsiger er af en art og besidder en rang som er adækvat for værket som specifik æstetisk størrelse, som musikalsk værk. Falder den hermeneutiske analyse igennem efter dette ultimative bedømmelseskriterium, da kan det ytre sig grundlæggende på to måder:

Enten er resultatet overhovedet uden æstetisk forbindtlighed i den afgørende modalitet, nemlig i rent musikalsk henseende, hvor plausibelt eller for såvidt "overbevisende" dét bestemte perspektiv, som det analyserede værk er sat ind i, så end måtte fremtræde. Dette gælder f.eks. for Scherings Beethoven-analyser.

Eller analysen har sin iøjnefaldende defekt deri at fortolknings"perspektivet" konkret fremtræder i form af en række æstetisk set mindreværdige realkommentarer – som højst, måske, kan rumme en vis musikhistorisk informationsværdi – men som lader værket, betragtet som formbygning, stå tilbage i en rudimentær skikkelse som *dissecta membra*. Dette er snarere hvad Floros' semantiske analyser tenderer imod at repræsentere. Med al tilbørlig og dyb respekt for Floros som historisk musikforsker tror jeg man kan sige at hans styrke – og ligeledes hans ambitioner – ikke ligger på det værkanalytiske felt, og at han ud fra dén betragtning på en måde ikke hører til den hermeneutiske tradition i prægnant forstand, i hvor udpræget grad det end kan virke at hans arbejder falder ind under denne.

## 5 · Afsluttende teser og bemærkninger

1. Det skel jeg netop har prøvet at etablere, mellem musikhistorie og værkanalyse i relation til operationsfeltet for en genuint hermeneutisk forklaringsmåde, er kunstigt men dog samtidig ikke helt forkasteligt, nemlig akkurat ikke ud fra den forudsætning at hermeneutikkens primære hensigt og ambition – dens eksistensberettigelse kunne man sige – er at uddybe den æstetiske forståelse (som altid graviterer omkring et sluttet æstetisk objekt eller en begrænset gruppe af sådanne objekter) til en form for erkendelse omkring det eller de selvsamme æstetiske objekter, og dét på den særlige måde at udvide forståelsessfæren omkring dem, men altid med tanke om at den tilstræbte videre forståelse skal fremstå i umiddelbar sammenhæng med, om man vil: kongenialt med den rent æstetiske og i sig selv mere spontane forståelse. Med den sidstnævnte forståelsesforms uproble-



matiske status hentyder jeg, som tidligere skitseret, til vores praktiske erfaringer hermed: Holder man af en musik, forstår man grundlæggende denne musik, æstetisk set. Det lader sig parafrasere gennem et citat, ved en ganske let og i forhold til originalen uvæsentlig omskrivning af ét af Goethes *Zahme Xenien*:

Manches müssen wir nicht verstehen,  
lebt nur fort, es wird schon gehen.<sup>24</sup>

Hvad der derimod ikke går af sig selv, det er dét som alle de forskellige begrebsliggørelser ud fra musikkens eget sprog tilstræber: musikhistorie, strukturanalyse og hermeneutik. Og her er det den hermeneutiske analyses særlige kendetegn: dels at den grundlæggende kredser omkring det æstetiske enkeltobjekt – at den fremfor alt står i værkets (eller "læserens") tjeneste – og dels at den, i modsætning til strukturanalysen, vil forklare værket indenfor en videre, human sfære.

2. Hermeneutik har måske mere end forskellige andre analyseformer en overensstemmelse i sit væsen med at gætte gåder – også fordi hermeneutikken aldrig med god samvittighed vil kunne præsentere sig som anvendelse af en færdig eller blot på forhånd given metode, og derfor fremstår i højere grad som et *bud* på en forklaring end som *løsningen* af en opgave eller en gåde. Men samtidig: Det er ikke hermeneutik at befatte sig med f.eks. løsningen af gåden omkring Edward Elgar's *Enigma*-variationer op. 36, af den ene grund at selv det bedste – eller det (for såvidt uladsiggørlige) endelige – svar på dét gådekompleks der gemmer sig i dette værk aldrig vil kunne lægge noget som helst *egentligt* til den æstetiske oplevelse eller forståelse af værket.<sup>25</sup>

3. Af den hermeneutiske analyses medgivne inddragelse af en videre, human sfære i sin forståelsesform følger at dens formidlende medium er *sproget* frem for alt. Alt andet, skrevne og klingende fremførte uddrag af analyseobjektet, er hjælpeforanstaltninger i denne forståelsesform. Dens absolutte modsætning i denne sammenhæng er derfor ikke så meget Schenker-analysens røntgenbilleder af musikken med dens *Ursatz*, baggrunds-, mellemgrunds- og forgrundslag – for hertil hører også tekst samt tolkning *en masse* i sproglig form –, men det bliver snarere Hans Kellers *functional analysis* fra 1950'erne og 60'erne<sup>26</sup>, en anden type af strukturel analysemåde der præsenterer sig i rent klingende form, højst med supplement af analysekonstituenterne – musikalske detailudsnit – i form af bankede rytmer. Sproget er her helt fraværende, og samtidig – hvad der på en måde er karakteristisk nok – prætenderede Keller at have lanceret den ultimative analyse af de værker han tog op.

<sup>24</sup> Goethe: "Manches können wir nicht verstehen...".

<sup>25</sup> Jvf. hertil f.eks. Eric Sams: "Elgar's Enigmas", in: *Music & Letters* 1997, s. 410 ff.

<sup>26</sup> Herom H. Keller: "Functional Analysis: its pure Application", in: *The Music Review* 1957, s. 202 ff., "The Home-coming of Musical Analysis", in: *Musical Times* 1958, s. 657 ff. og "Wordless Functional Analysis: the First Year", in: *MR* 1958, s. 192 ff.

4. Endeligt sammenfattende kunne man måske sige: Musikalsk hermeneutik (og anden æstetisk hermeneutik) er *analyse ud fra specifikke ledelinier*. Hvad sådanne ledelinier består i lader sig ikke bestemme på forhånd eller mere generelt: Hermeneutisk "metode" er i dén forstand altid *ad hoc*-præget, og systemtvang vil man, i mere gedigne praktiseringer af metoden, kunne forklare som en "tvang i selve sagen", i hvert fald set ud fra den fortolkendes synsvinkel.<sup>27</sup>

Til gengæld kan der siges noget om hvordan specifikke ledelinier typisk meddeler sig for analytikeren: Dette sker gennem en mere eller mindre spontan *identifikation*. Heri gemmer der sig naturligvis visse faremomenter, især i form af en "blind" identifikation, f.eks. en simpel deduktion ud fra et "system"; men det er dog samtidig i dyb overensstemmelse med en grundfunktion i begrebet forståelse som helhed at denne kommer i stand igennem identifikation: Forståelsens "organ" hager sig fast et bestemt sted, eller rettere: den bliver så at sige fanget ind af noget bestemt. Hermed dannes der et stykke af en forståelseshorizont, som enten forbinder sig med eller omvendt: kommer i et spændingsforhold til en på forhånd eksisterende horisont, dét som i den konkret givne sammenhæng udgør i hvert fald en for-forståelse. Den nyligt afdøde Hans Robert Jaub, én af den litterære receptionsæstetiks førende skikkelser, har ligefrem udtalt det som noget i retning af et dogme at det, inden for det analytiske paradigme som han står for, er et absolut krav til fortolkningen at den skal tage sit udgangspunkt i dét bestemte forhold i det æstetiske objekt som først eller mest spontant påkalder sig den enkeltes opmærksomhed som det karakteristiske eller specifikke moment i det givne værk.

5. Er, med Hanslicks tidligere citere ord, "*die Arbeit des Geistes im geistfähigen Material*" en mulig almenbestemmelse af den kreative musikalske proces og dermed også af de sammenhænge indenfor og udenfor værket der selvfølgelig manifesterer sig i dette selv, så kunne det samme egentlig gælde, tilsvarende, som en sammenfattende bestemmelse af hermeneutikerens identifikation med hans opgave. Dette skal da blive det sidste ord der siges ved denne lejlighed om det hermeneutiske arbejdes egentligste karakteristikum: dets assimilation med det givne objekt og med den ånd (i videste forstand) der, gådefuldt, har givet det dets særlige prægning.

---

<sup>27</sup> En tilhænger af eller praktiserende indenfor hermeneutisk hhv. receptionsæstetisk "metode" lader sig derfor næppe afficere afgørende af nærliggende scientistiske beskyldninger om at hans forståelse er "virkeligheds-fjern" el. lign. – nemlig set ud fra en (underforstået) fladere, *common sense*-præget betragtning.