

## Mod en post-moderne musikæstetik

Tanker om Th. W. Adornos musikfilosofi, Hanns Eislers dialektik og Jürgen Habermas' teori om kommunikativ adfærd.

*Af Jens Brincker*

Modstillingen af Schönberg og Stravinskij i Adornos »Den ny musiks filosofi« tjente til at klargøre nogle væsentlige modsætninger i mellemkrigsårenes musik mellem på den ene side en moderne musik – nemlig Schönbergs tolvtonemusik – som kompositionsteknisk var på højde med den samfundsmæssige rationalisering og derigennem kunne afsløre denne, altså virke frigørende. Og på den anden side en nutidig musik – nemlig Stravinskij's neoklassicisme – som genoptog klassiske kompositionsteknikker og former og derigennem tilslørede samfundsforholdene, altså virkede undertrykkende.

For Adorno-receptionen i musikkredse betød modstillingen Schönberg-/Stravinskij derimod en forenklet modsætning mellem musik, der i materialemæssig og kompositionsteknisk henseende var progressiv – i bredeste forstand den »serielle« musik eller Darmstadt-skolen – og al anden – i bredeste forstand »tonal« – musik. Resultatet af denne forenkling blev, at den materialemæssigt og teknisk avancerede musik uden videre regnedes for progressiv også i samfundsmæssig forstand. Denne forenkling protesterede Adorno mod i essay'et »Das Altern der neuen Musik«.

Selv om kortslutningen mellem forskellige former for progressivitet – politisk og teknisk – nu er historie, spøger modstillingen Schönberg/Stravinskij stadig i Adorno-receptionen og får mange musikfolk til at betragte hans musikæstetik som et stadium, der blev overhalet af virkeligheden dengang Stravinskij begyndte at komponere serielt i slutningen af 50'erne, eller se mest da Stockhausen begyndte at komponere tonalt i slutningen af 60'erne.

Som et mere frugtbart udgangspunkt for en tidssvarende Adorno-reception vil jeg foreslå modstillingen af Schönberg og Gustav Mahler, der kommer til udtryk i »Den ny musiks filosofi« fra 1940'erne og i Adornos bog »Mahler. Eine musikalische Physiognomik« fra 1960. I forhold til Adornos øvrige forfatterskab har disse to bøger en ganske vigtig status. Martin Zenck gør i »Kunst als begriffslose Erkenntnis«<sup>1</sup> opmærksom på, at ligesom »Den ny musiks filosofi« er en musikalsk ekskurs til Adornos og Horckheimers »Oplysningens dialektik«, sådan er Mahler-bogen et musikalsk forstudium

til »Negative Dialektik« og i sidste instans til den posthumt udgivne æstetiske teori. Dermed omfatter modstillingen Schönberg/Mahler to væsentlige sider af Adornos udvikling og af den kritiske teoris historie. Næmlig fra begyndelsen af 1940'erne, hvor Adorno og Horkheimer opgiver den oprindelige ambition om en tværfaglig materialisme, til slutningen af 1960'erne, hvor selv muligheden for videnskabelig erkendelse betvivles, og kunsten står tilbage som eneste mulige bærer af erkendelse.

Det er karakteristisk for Adornos behandling af Schönberg og Mahler, at naturbegrebet optræder på to forskellige måder hos dem. I forbindelse med Schönberg er naturen først og fremmest genstand for beherskelse. Den naturbeherskelse som i vesterlandsk musik tager sit udgangspunkt med systematiseringen af alt melodistof og henførelsen af det til otte skalaer – kirketonearterne – der nedskrives omkring år 1000. Og som ca. 500 år senere fører til rationaliseringen af alle samklange i akkorder bygget op af to eller tre tertser. Denne rationalisering føres til sin yderste konsekvens i Schönbergs henføring af såvel melodistof som samklange til een tolvtonerække.

I denne historiske udvikling mod en total beherskelse af det musikalske materiale ser Adorno både menneskets frigørelse fra en musikalsk naturtvang og naturens underkastelse under menneskelige formål. Og det bliver undertvingelsen, der slår indad mod den indre natur og vender sig mod menneskets subjektive selvstændighed og frihed:

»Når den egentlige komposition i tolvtonemusikken henlægges til det musikalske materiale – d.v.s. når den musikalske produktion er forudbestemt af tonernes ordning i tolvtonerækken – så er komponistens frihed til ende« hedder det i »Den ny musiks filosofi«. Subjektet behersker materialet gennem et rationelt system, som subjektet selv bliver slave af.

I Mahler-bogen er naturen derimod genstand for erindring og for efterligning. Ikke sådan at en uforfalsket, »ægte« natur genopstår i Mahlers musik. Dette er tværtimod musikindustriens kendetegn. Men sådan at Mahlers musik giver et negativt billede af kulturen ved at frigøre erindringen om natur og ved at fastholde drømmen om en forsoning mellem individ og natur.

### **Mahler-ekskurs**

Denne måske lidt kryptisk lydende udlægning af naturefterligningen hos Mahler vil jeg forsøge at konkretisere med et par eksempler, idet jeg stadig støtter mig til Martin Zencks »Kunst als begriffslose Erkenntnis« og supplerer nogle af hans analyser med egne iagttagelser.

Erindringen om natur er tilstede allerede i indledningen til Mahlers 1. symfoni. Den første klang – tonen A fordoblet gennem syv oktaver – sym-

boliserer ifølge partituret »en naturlyd«, der næsten uhørligt ligger, stumt hvilende, og brydes af forskellige signaler. Trompetsignaler fortæller, at Mahlers natur er beboet af mennesker – i en kaserne. Deres reveille vækker en gøg, og efter dens kukken prøver Mahler at fremmane en romantisk naturstemning med valdhorn a la Webers Jægerbrud. Men forgæves. Trompeterne smælder igen og imens dør naturklangen væk i strygerne. (Se U.E. part. nr. 945 forfra til ciffer 3). Man kan indvende, at jeg med dette eksempel, der rummer mange elementer fra den traditionelle romantiske programmusik, har gjort mig det for let. Men jeg tror, at den citatagtige anvendelse af musikalske klicheer – trompetfanfarer osv. – er noget meget væsentligt for Mahler. Natur er for ham utænklig som en uberørt, arkadisk natur.

Senere i 1. symfoni arbejder Mahler sig frem mod et tema, der dramaturgisk spiller en central rolle i finalesatsen. Dette tema er typisk for Mahlers omgang med den 2. natur – altså med de kulturelle relikvier, som er en del af vor fælles udtrykshorisont idet det er et citat af Wagners »Gralstema« med bevarelse af toneart (C-dur og klang (blæsere) fra det sted i 1. akt af »Parsifal«, hvor: »Gurnemanz und Parsifal treten jetzt in den mächtigen Saal der Gralsburg ein.« (Se Eulenburg part. nr. 911 ciffer 93 og U.E. part. nr. 946, 4. sats ciffer 26).

Det afgørende her er ikke, at Mahler citerer Wagner. Men nok så meget hvordan han bruger det kendte som udgangspunkt for at nå til noget ukendt. I Adornos sprogbrug: Hvordan Mahler søger at overskride begrebernes stivnede identitet og nå frem til noget ikke-identisk, altså til opfyldelsen af en utopi. Kort efter citatet gentages Grals-temaet men nu i ændret form, idet sidste akkord er transponeret en hel tone op (ciffer 34).

Mine eksempler er stadig kritisable. Transformeringsen af Parsifal-citatet gennem det modulatoriske ryk fra C-dur og til D-dur – Mahler skriver selv at det skal komme som en åbenbaring fra himlen – er, hvis man overhovedet vil acceptere det som opfyldelse af en utopi, næsten demonstrativt positivt og virker som en glorificering. Ingen negation. Men dette er faktisk sjældent hos Mahler. Langt de fleste steder er hans opfyldelser forbundet med et negativt udtryk. Med et sammenbrud eller en katastrofe, og som sådan er de ikke alene knyttet til den programatiske anvendelse af citater, men generelt til Mahlers formsprog.

Vi talte før om bevægelsen fra identitet til ikke-identitet. Den er karakteristisk for det, Adorno kalder »romanagtigt« ved Mahlers symfonier. Uden at være programmatisk i triviell forstand ejer Mahlers symfonik en udtryksfuldhed, som den får gennem særlige formkategorier, hvoraf Adorno fremhæver »Weltlauf«, gennembrud, suspension og opfyldelse som de vigtigste. Opfyldelsen har vi allerede stiftet bekendtskab med i det sidste eksempel. De tre øvrige skal vi møde i scherzoen fra Mahlers 2. symfoni.

Efter en kort indledning møder vi et eksempel på den formkategori, som Adorno med sideblik til Hegel kalder for »Weltlauf«: en kredsende, konstant sig fornyende bevægelse, et perpetuum mobile: (se U.E. part. nr. 948, 3. sats, takt 13ff 1. violin).

Dette forløb rummer erindringen om en uskyldig idyl, en idyl vi kan identificere, fordi Mahler også har brugt musikken til en sang om Den hellige Antonius' prædiken for fiskene. Historien går tilbage til den hellige Frans af Assisis Fioretti – en samling latinske fortællinger om undere – og handler om at havets fisk i fred og fordragelighed svømmer ind til kysten ved Rimini for at høre Antonius prædike. Menneske og natur i ubrudt samdrægtighed.

Idyllen varer indtil den næsten urværksagtige bevægelse afbrydes. Vi hører en slags cæsur i musikken, en udkomponeret pause, den formkategori som Adorno kalder for suspension, der brat ødelægges af gennembruddet. Med brutal kraft kommer helt nye klange, der vælter sig ind på musikken udefra og splintrer idyllen. (Part. ciffer 37). På mirakuløs vis lykkes det Mahler at få samlet sin idyl op igen, men den varer kun kort. Igen kommer et gennembrud og denne gang får det katastrofale konsekvenser. Det fører til et højdepunkt – Mahler kalder det et »skrig af lede« – og derpå til et sammenbrud. Og denne gang er det intet at stille op: Mahler kan ikke rekonstruere sin idyl. (Part. ciffer 50-51).

Det, vi hører her, vil jeg karakterisere som udtryk for bruddet mellem menneske og natur. Det er på een gang erindring om en ægte natur og kritik af den falske natur, som kulturindustrien prøver at binde os på ærmet i form af forlænget umiddelbarhed. Det er erkendelsen af, at enheden mellem menneske og natur, som det idylliske »Weltlauf« i begyndelsen af satsen erindrer, ikke kan eksistere i en moderne rationaliseret verden.

### **Mimesis og rationalitet**

Der er mere at berette om dette eksempel, men resten af beretningen vil jeg vende tilbage til senere. Her vil jeg i stedet prøve at sammenfatte nogle af de iagttagelser, modstillingen mellem Schönberg og Mahler har givet anledning til, under stikordene rationalitet og mimesis.

Hos Schönberg er, i Adornos analyse, rationaliteten det dominerende element. Det musikalske materiale ikke blot afspejler, men gennemløber den samme historiske udvikling som resten af samfundet. De mytiske og magiske kræfter uddrives først gennem oplysningen, hvor mennesket gør sig til herre over den ydre natur. Og så slår under kapitalismen naturbeherskelsen indad, således at menneskets indre natur disciplineres og beherskes. Subjektet stivner og bliver til redskab for den produktion, som mennesket satte igang for at beherske naturen. Med Habermas' ord:

»Under en selvstændiggjort instrumentel fornufts signum smelter naturbeherskelsens rationalitet sammen med klasseherredømmets irrationalitet, mens de frigjorte produktionskræfter stabiliserer de fremmedgørende produktionsforhold. Oplysningens dialektik vender kort sagt Marx' positive bedømmelse af rationaliseringsprocessen på hovedet«. <sup>2</sup> Dvs. at det musikalske materiale i kraft af rationaliseringen gør sig til herre over komponisten og tvinger ham til enten at bekræfte samfundsudviklingen, som kulturindustrien gør det, eller som Schönberg at afsløre rationaliseringen ved at lægge den åbent frem i sin kompositionsteknik i håbet om at et glimt af subjektivt udtryk trods alt vil overleve. Kunstværket bliver til en lukket helhed, en monade, og den rest af mimesis, naturefterligning, det rummer, bliver genstandsløs.

Hos Mahler derimod er mimesis det afgørende element i analysen. Mahler kan komponere tonalt og kan optage traditionelle elementer i sin musik uden i Adornos vurdering at blive regressiv, fordi Mahlers brug af dette ældre materiale legitimeres af dets udtryk. Adagioen fra Mahlers 10. symfoni, der er komponeret samtidig med Schönbergs atonale sange og orkesterstykker, men står i Fis-dur, rammes ikke af rationaliseringens tabu mod treklange, og citaterne i hans musik er ikke symptomer på regression til en borgerlig ideologi. Det er som om mimesis hos Mahler unddrager sig rationaliseringen i kraft af formsproget og musikkens episke, romanagtige karakterer.

Set under denne synsvinkel ligner modstillingen Schönberg/Mahler en modsigelse i Adornos musikæstetik. På den ene side er rationaliseringen udtryk for den historiske lovmæssighed, der behersker det kapitalistiske samfund i alle dets aspekter – altså også det musikalske materiale – og kun muliggør mimesis som korte, opflammende glimt. På den anden side er det mimetiske formkonstituerende hos Mahler og hævet over den samfundsmæssige rationalisering. Naturbeherskelse og naturfremstilling står uformidlet over for hinanden. Med Martin Zencks ord: »Ser man bort fra den historiefilosofiske konstruktion, fra betydningen af den erindrede natur i Mahler-bogen, og fra relevansen af det naturskønne i den æstetiske teori, så forekommer det ikke indlysende, at den voksende naturbeherskelse og naturfremstillingen i musikken har noget med hinanden at gøre.« <sup>3</sup>

### **Materiale og sprog**

Denne modsigelse er i mine øjne det mest frugtbare ved Adornos musikæstetik, for den baner vejen til forholdet mellem materiale og sprog. Rationalisering er jo en proces, der foregår i det musikalske materiale, noget immanent, mens mimesis indebærer et udtryk, som er rettet udad – mod potentielle tilhørere. Denne mulighed for en betydning – et udtryk som

lægges til det musikalske materiale – kom stærkt frem i vore Mahler-eksempler, hvor signaler og citater havde et udtryk med sig, som Mahler kunne anvende og komponere videre på. Det mimetiske hos Mahler peger med andre ord mod en opfattelse af musik som et sprog.

Adorno har ikke beskæftiget sig indgående med musikkens sprogkarakter. Der findes et fragment om »Musik og Sprog«, som er oversat til dansk og står som forord i Poul Nielsens »Musik og Materialisme«. <sup>4</sup> Men Günter Mayer har på grundlag af Eislers skrifter udviklet en dialektisk teori om materiale og sprog, som jeg skal skitsere, da den spiller en afgørende rolle for min videre argumentation. <sup>5</sup>

Günter Mayers udgangspunkt er, at det musikalske materiale – altså lyde og kompositionsteknikker – fungerer som det materielle medium for det musikalske sprog. Under kompositionsprocessen oparbejder komponisten et sprogligt udtryk, der tillægges materialet og befordres af dette. Når musikken spilles, opfatter lytterne materialets udtryk – måske først efter flere gennemlytninger – og associerer det med den klanglige fornemmelse. Denne dobbelthed i musikken svarer til en skelnen mellem »langage« og »paroles« i moderne fransk sprogteori.

Men til forskel fra sproget er musikken som medium langt mere afhængig af klängen. Sproglydene hører vi først og fremmest for deres betydning, musikken hører vi både for dens rent klanglige sensation – dens sound – og for dens betydning.

Det medfører, at det musikalske sprog nedslides og må fornyes langt hurtigere end det talte sprog. Materialet mister sin klanglige sensation og bliver til klicheer i lytternes bevidsthed. Et klassisk eksempel er den formindskede septimakkord, der på Mozarts og Beethovens tid var en af de skrappeste dissonanser og kunne bære et udtryk af den største gru. På den akkord myrder Don Juan kommandanten. Med dette udtryk for den højeste spænding indleder Beethoven sin sidste klaversonate op. 111. Men allerede 50 år senere er den formindskede septimakkord en nedslidt floskel, nødløsning i den billigste kapelmestermusik og symbol for det trivielle.

Hvad sker der med flosklerne? Ifølge Günter Mayer indgår de som klicheer i det musikalske materiale og kan oparbejdes til at bære nye udtryk af senere komponister.

Vi står med andre over for en historisk udvikling, der forløber som en dialektisk proces. Materiale bliver til sprog, der nedslides i brug og forvandles til klicheer, som igen bliver til materiale. Denne proces – i min fremstilling forfladiget til den rene genbrugsfabrik, hos Günter Mayer betydeligt mere nuanceret – interesserer mig, fordi den inddrager lytteren som en del af musikkens historiske udvikling.

Den betragter ikke alene musik som et udslag af naturbeherskelse, men

også som en kommunikation blandt mennesker. Og det bringer os selvfølgelig nærmere til Habermas og hans påstand om en paradigmevekslen i samfundsvidenskaberne fra en betoning af formålsrationalitet som grundlag for en samfundsmæssig rationalisering, der i sidste ende medfører en tingsliggørelse af bevidstheden, til opfattelsen af kommunikation som grundlag for en sociologisk underbygget samfundsvidenskab.

Det er min pointe, at netop denne paradigmevekslen adskiller postmodernismen fra modernismen i musikken, således forstået at modernismen lægger hovedvægten på materialeudvidelse gennem inddragelse af elektronstudiets »aldrig-før-hørte klange« og på beherskelsen af dette udvidede materiale gennem nye kompositionsteknikker som Darmstadt-skolens serialisme eller New York-skolens sindrige systemer til frembringelse af tilfældighedsmusik. I modsætning hertil lægger modernismen hovedvægt på musikken som kommunikationsmiddel gennem optagelse af ældre tiders musikalske udtryk i form af citater – undertiden af hele værker i den såkaldte metamusik – og gennem forenkling af den musikalske struktur i den såkaldte ny-enkelhed.

Inden jeg diskuterer, hvad denne paradigmevekslen betyder for forholdet mellem mimesis og rationalitet, skal jeg imidlertid sandsynliggøre min påstand om, at det kommunikative, altså musikkens sprog-side er central for postmodernismen.

### **Postmodernismen**

Allerede ud fra en overfladisk betragtning er det påfaldende, at to komponister fra århundredets begyndelse får deres egentlige gennembrud i 1960'erne. Næmlig Mahler der døde i 1911 og Charles Ives der holdt op med at komponere i 1920'erne. Hvad jeg tidligere har sagt om Mahler gælder i tilspidset grad for Ives. Hans musik er forsøg på at udtrykke en livsfilosofi med grundlag i Emersons transcendentalisme, og det gør han i udstrakt grad ved brug af citater af amerikanske folkemelodier og salmer med associationer til krigen mellem nord- og sydstaterne og det ideologiske grundlag for den amerikanske drøm.

Dette indtryk af en ændring i lytternes præferencer underbygges af avantgardekomponisternes udvikling i slutningen af 1960'erne. På dette tidspunkt begynder Stockhausen at arbejde med en intuitiv musik, der forudsætter en – undertiden mystisk eller meditativ – indforståelse mellem de udøvende. Henze forsøger at anvende musikken politisk som led i det ungdomsoprør, han tilslutter sig, og begynder udviklingen af sin populistiske musikæstetik, hvori det hedder at: »hvert musikalsk element, hver rytme, klangfarve, intervalfølge, eller flerstemmighed rummer noget begribeligt, en betydning, det ikke blot har som en effekt på lytteren, men har i sig selv, som noget

absolut, som bestanddel af en helhed, hvori elementerne står i relation til hinanden og muliggør en sammenhængende form, et billede eller et udtryk, der bliver til en klar fremstilling af en proces.«<sup>6</sup>

På samme tidspunkt – med »Méditation sur la Mystère de la Sainte Trinité« fra 1969 – begynder Messiaen at udvikle sit »langage communicable«, hvor han med udgangspunkt bl.a. i Wagners ledemotiver og i Thomas Aquinas tanker om en direkte telepatisk kommunikation mellem engle skaber et musikalsk alfabet, der knytter noder og bogstaver sammen. Tre eksempler der kan suppleres med et fjerde – på sin vis ikke mindre signifikant. Den skarpeste strukturalist af dem alle, Pierre Boulez, dirigerer i 1966 for første gang i Bayreuth og bliver året efter fast gæstedirigent for Cleveland-orkestret i USA og derpå chef for BBCs symfoniorkestre og New Yorker Philharmonikerne. Han inlader sig på en dirigentkarriere, der i praksis forhindrer ham i at komponere andet end uafsluttede værker som *Livre pour Cordes* og e.e. cummings, eller lejlighedsværker.

Listen over dem, der dropper ud eller går over, kan forlænges ad libitum – også med danske eksempler. Det er i disse år at Ib Nørholm komponerer sin TV-opera »Invitation til skafottet« med det lange citat fra Tjaikovskijs »Eugen Onegin«, og samtidig springer Karl Aage Rasmussen ud som musik-på-musik-musiker med sin *Symphonie Classique*. Men jeg vil indskrænke mig til at demonstrere et enkelt eksempel. Nemlig Luciano Berios »Sinfonia«, som er komponeret i 1968.

Tredie sats af *Sinfonia* bygger på tredie sats af Mahlers II. symfoni. Mahlers sats løber, med Berios ord, som en flod gennem det landskab, Berio komponerer. Undertiden er den fuldt synlig, undertiden overlejres den af forskellige konstruktioner – citerer fra andre musikværker. Men hele tiden er det Mahlers sats, der giver Berios musik formen og det grundlæggende udtryk.

Vi husker hvordan Mahler gennem et kredsede »Weltlauf« fremmanede den franciskanske idyl, hvor den hellige Antonius prædiker for fiskene. Pointen i Mahlers sang, der henter sin tekst fra en tysk reformatorisk parodi på Antonius-beretningen, er, at når prædikenen er til ende svømmer fiskene hver til sit og lever ganske som før. Gedderne går stadig på rov. Karperne frådser og ålene elsker stadigvæk. Antonius har prædikeret forgæves. Dette parodiske udtryk skærpes i Mahlers symfonisats til et udtryk for det moderne menneskes eksistenskrise og isolation. Men efterhånden nedslides det – bliver til nostalgi og sentimentaliseren – under den Mahler-renaissance, der gør symfonierne til en slags kultiveret underholdningsmusik, partymusik på plade for intellektuelle. Berio påtager sig at oparbejde Mahlers udtryk i sin symfonisats.

Første trin er en kritik af Mahler-receptionen. Vi hører Mahlers symfoni



som en del af en massekultur hvor alle elementer eksisterer historieløst side om side og vælter sig ind over hinanden. Idyllen er knap nok tilgængelig for erindringen mere – den overblændes af associationer til andre musikstykker. (Se U.E. part. nr. 13783 s. 35ff).

Denne musikalske situation modsvares i teksten til Berios Sinfonia af den brudte kommunikation mellem de otte sangere. De konverserer indbyrdes, kommenterer musikken eller synger med på den, afbryder hinanden og taber tråden, tager stikord op og viderefører dem i en ny retning. Og efterhånden antager kommunikationen mere og mere karakter af et show. På det sted, hvor gennembruddet kommer i Mahlers musik (jfr. ciffer 37), er Berios tekst et citat fra Becketts roman »The Unnamable«, der diskuterer show'et. Venter man på at det skal begynde? Eller er det, at man venter, selve show'et? Under dette forvandles musikken til en yppig senromantisk klingende underholdningsmusik. Valse af Ravel og Richard Strauss dækker helt Mahlers sats og udtrykker situationens tomhed. (Se part. s. 58ff).

Det sted hos Mahler (ciffer 50-51), hvor sammenbruddet sætter skel mellem mennesket og naturen, bruger Berio til at omfortolke udtrykket fra Show'ets tomhed til et eksistentielt udsagn om tomheden i det moderne menneskes liv. Han stiller spørgsmålet: »Hvorfor alt dette?« og konstaterer, at i en verden, hvor man ikke kan stoppe krigene, ikke kan sænke prisen på brød eller gøre de unge ældre – dér er der ikke noget at gøre for kunsten eller for kunstneren. Det kan ikke fortsætte på denne måde, men der er ikke andet at gøre end at fortsætte. Bare videre. Kald dette for bare og hint for videre. Og med den erkendelse kan show'et slutte. Sangeren kan introducere sig selv og sine kolleger og konstatere at »Mein junges Leben hat ein End«.

### **Rationalitet og kommunikativ adfærd**

Problemet ved Berios »Sinfonia« er, at den næsten konsekvent unddrager sig en rationel æstetisk analyse, og dette problem deler den med mange postmoderne værker. Ikke sådan forstået at musikken i sig selv virker irrationel. Men sådan at de rationelle begrundelser, som komponisterne anfører for deres valg, ofte gør det. Jeg har nævnt Messiaens henvisning til Thomas Aquina og englens tankeoverføring. Stockhausens meditative anvisninger til musikere om at de f.eks. skal spille, så længe de ikke tænker på noget, og skal holde op med at spille, når de begynder at tænke, er ikke til megen mere nytte. Og mange komponisters trosbekendelser om at »acceptere enkelheden« eller at genoplive skønheden rykker dem farligt nær ved kulturindustriens ideologiske produkter. Selv i de tilfælde, hvor værkerne ikke lyder kulturindustrielle. Hvis man skal tage postmodernismen på ordet, er det ofte fristende at skære hele bundtet over en kam som regressiv musik.

Men man skal ikke tage komponister på ordet. Tværtimod skal man lytte til deres musik og selv prøve at finde en rationel forklaring på, hvad de komponerer. En sådan forklaring kan efter min mening have udgangspunkt i Habermas' »Theorie des kommunikativen Handelns«, hvis man lægger Günter Mayers før omtalte teori om det dialektiske forhold mellem musikens materiale og sprog til grund. Netop denne teoris inddragelse af receptionen som et nødvendigt element i den musikalske udvikling rykkede, som vi så før, musikæstetikken i retning af den kommunikative adfærd, som Habermas mener er grundlaget for en samfundsteori.

Habermas ser den kommunikative adfærd som et alternativ til den formålsbestemte adfærd, der ofte kaldes karakteristisk for de kapitalistiske samfund. Max Weber så i den formålsbestemte adfærd grundlaget for den formålsrationalitet, der gennemsyrede hele den vestlige civilisation – ikke blot videnskab og teknik, men også retsvæsen og kultur, specielt musik. Overfor dette stiller Habermas den kommunikative adfærd, som er karakteriseret af en situation, hvor de deltagendes handlingsplaner ikke bestemmes af egocentriske gevinstkalkyler, men koordineres af et fælles ønske om at etablere forståelse.

Et afgørende grundlag for forståelsen er overensstemmelse mellem de deltagendes verdensbilleder. Som bekendt er det moderne verdensbillede splittet op i decentrerede dele. Habermas regner med tre sådanne dele, der alle i større eller mindre grad kan præge en situationsopfattelse: nemlig et videnskabeligt formålsbestemt verdensbillede, et socialt værdibestemt verdensbillede, og et subjektivt udtryksbestemt.

Svarende til disse tre verdensbilleder opererer Habermas med tre forskellige rationaliteter:

1) en formålsbestemt rationalitet – altså Max Webers gamle »Zweckrationalität« – der har sandhed som sit afgørende kriterium. Et videnskabeligt udsagn kan nu som før afprøves gennem sin sandhedsværdi i forhold til den objektive verden, ligesom en teknik bedømmes efter hvordan den opfylder sit formål.

2) en normbestemt rationalitet, der har rigtighed som sit afgørende kriterium. Et moralsk eller etisk udsagn afgøres ikke, hævder Habermas, af dets objektive sandhed, men af en social overensstemmelse om de værdier, det forudsætter.

3) en subjektiv rationalitet, der har sandfærdighed som sit afgørende kriterium. Et ekspressivt udsagn eller et kunstværk bedømmes ikke efter dets objektive sandhed eller dets normative rigtighed, men efter dets subjektive sandfærdighed i forhold til den, der udtrykker sig gennem det.

Til hver af disse tre rationaliteter knytter sig igen en viden som indgår i

den adfærd, der styres af den pågældende rationalitet. Således forudsætter en dramaturgisk adfærd en viden om den handlendes egen subjektivitet, og denne ekspressive viden forklarer Habermas som de værdier, der ligger til grund for behovsinterpretation eller tolkning af ønsker og følelser. Værdistandarden for denne ekspressive viden er så igen afhængig af fornyelser af udtrykket, der eksemplarisk viser sig i kunstværker.

Med denne opfattelse af adfærdsrationalitet er skabt grundlag for en opfattelse af musikalsk rationalisering, der ikke – som hos Max Weber og Adorno – har formålsrationaliteten som sit udgangspunkt, men derimod en subjektiv rationalitet. Og ikke har sandheden som sit afgørende kriterium, men derimod sandfærdighed. Dermed er skabt et alternativ til Adornos opfattelse af det musikalske materiales historiske udvikling som resultat af en formålsrationalitet, der i sidste instans ender med at gøre subjektet hjemløst i forhold til kunsten, og der er skabt mulighed for en rational bedømmelse af musikkens ekspressive udtryk – altså den mimesis som i Adornos æstetiske teori dukker op som en »deus ex machina« på den anden side af udtrykkets rationelle stivnen. Tilmed stemmer selve koncepten af den kommunikative adfærd som en kollektiv proces karakteriseret af deltageres overordnede ønske om at nå til en interpretation af situationen uafhængig af egocentriske gevinstkalkyler langt bedre overens med den intuitive opfattelse, der bygger på en formålsbestemt adfærd.

Dette er så godt, at man næsten ikke tør tro på det. Og selvfølgelig skal man heller ikke tro på det uden videre. For Habermas er kommunikativ adfærd ikke en naiv konception, men hviler på bestemte forudsætninger, som må være opfyldt, før man bruger hans modeller.

Her vil jeg koncentrere mig om de betingelser for forståelsesprocessers rationelle indrestruktur, som Habermas opstiller. Han sammenfatter dem på følgende måde:

1) de skal omfatte de tre verdensbilleder og de tilsvarende begreber om den objektive, den sociale og den subjektive verden.

2) de skal omfatte gyldighedskriterierne videnskabelig sandhed, normativ rigtighed og sandfærdighed eller »autenticitet«.

3) gyldighedskriterierne skal være genstand for en rationelt motiveret og på intersubjektiv kritik hvilende indforståethed, og

4) forståelse må være grundlaget for den fælles definition af situationen og for det kooperative adfærdsmønster for deltagerne.

Opfylder begrebet musikalsk kommunikation, som vi har skitseret det ud fra Günter Mayers teori om materiale og sprog, disse betingelser?

Umiddelbart synes der ikke at være vanskeligheder med de to første kriterier. Alene Habermas' placering af Kunstværker som eksemplariske

udtryk for de værdier, der knytter sig til ekspresiv adfærd, og anvendelsen af begrebet »autenticitet« der synes medtaget blandt forudsætningerne specielt for kunstens skyld, tyder herpå.

Vanskeligere er det at afgøre, om musikalske kunstværker opfylder betingelsen nr. 3: »at gyldighedskriterierne skal være genstand for en rationelt motiveret og på intersubjektiv kritik hvilende indforståethed«. Eller jævne- re sagt, om musikkritik er meningsfuld efter modernismen.

Det er ikke blot, fordi dette spørgsmål har en eksistentiel betydning for mig som praktiserende musikkritiker, at jeg trækker det frem. Men det er også fordi det rører ved et ømt punkt ved musikkens væsen som sprog: Næmlig musikkens ikke-diskursive art. Samtidig med at jeg taler om det musikalske sprog og til daglig beskæftiger mig med at skrive om musik nager en tvivl om det mulige i at beskæftige sig sprogligt med musik og i at oversætte et musikalsk udtryk til sprog.

Denne tvivl er selvfølgelig blevet aktualiseret af postmodernismens forsøg på at bruge musikken som sprog. Og den nager selvfølgelig mange andre end mig. Musiksemiotik er en central beskæftigelse for musikvidenskaben i dag og har været det lige så længe postmodernistiske tendenser har gjort sig gældende. At denne beskæftigelse – så vidt mig bekendt – endnu ikke har ført til en alment accepteret musiksemiotik, d.v.s. en videnskabelig analyse af musikkens sprogkarakter, er så en anden sag. Men det faktum, at musiksemiotik i dag er højaktuel, er for mig endnu et indicium for, at paradigmeskiftet fra naturbeherskelse til kommunikation har fundet sted, selv i musikvidenskaben.

På den anden side må man være realistisk og fastholde, at sålænge de musiksemiotiske bestræbelser ikke er så langt fremskredne, at man med rimelighed kan formode de vil krones med held, vil det være for tidligt at udvikle Habermas' koncept af kommunikativ adfærd til en rationel udformet postmodernismens æstetik. Vi befinder os endnu i et vadeded, undervejs fra en opfattelse af musik som naturbeherskelse bestemt af en formålsrationalitet mod en opfattelse af musik som kommunikation bestemt af en subjektiv rationalitet, og dette hamskifte pålægger musikteorien en række nye opgaver, som det står tilbage at løse.

Man kan så spørge, hvorfor jeg skriver om postmodernismens æstetik uden at have et færdigt bud på den. Det skyldes for det første den opfattelse, at det også er vigtigt at kende processen, som fører til en ny erkendelse. For det andet – og vigtigere – den formodning, at Habermas' teori om den kommunikative adfærd, hvis eller når det lykkes at frugtbar gøre den for musikvidenskaben, vil blive revolutionerende langt ud over musikæstetikken. Habermas' teori er jo ingen æstetisk teori, der her blot appliceres på en bestemt kunstart. Habermas' teori er grundlaget for en kritisk samfundsteo-

ri, der vil gøre det muligt rationelt at vurdere musikkens funktion i det moderne samfund. Og det gælder ikke blot kompositionsmusikken, men også den rytmiske musik, jazz eller rock, og underholdningsmusikken, der jo ikke alene styres af kulturindustriens profitbegær, men undertiden også udtrykker et alternativt verdensbillede. Jeg behøver bare at nævne den amerikanske soul-musiks betydning for den racemæssige selvbevidsthed blandt den farvede befolkning i USA. Eller protestsangenes betydning for borgerrettighedsbevægelsen. Eller Rockmusikkens for studenteroprøret. Disse tre eksempler har ligeså meget med postmodernismens æstetik at gøre som Berios meta-musik eller Henzes politiske symfonier. Men de har hidtil været unddraget musikæstetikens opmærksomhed ligesom resten af den massekommunikerede musikkultur, hvis materialegrundlag hidtil har medført den kritiske musikvidenskabs afvisning. Den er led i en kommunikationsproces, der gennem medierne trænger dybt ind i hvert enkelt menneskes hverdag og på endnu uoverskuelig vis er med til at påvirke menneskenes verdensbilleder.

Jeg tror, at Habermas' koncept af kommunikativ adfærd og hans kritik af den funktionelle fornuft, som jeg ikke har kunnet komme ind på her, vil blive af største betydning for musikvidenskaben, når det lykkes at frugtbar-gøre den for musikforskningen. Ikke så meget fordi den vil give mulighed for en rationel vurdering af den nyeste kompositionsmusiks æstetik. Men først og fremmest, fordi den vil revolutionere hele musikvidenskabens genstandsfelt og inddrage musikformer, der hidtil, som følge af faglige traditioner, bornerthed eller fejlagtig fokusering på materialets betydning, har ligget ubehandlet hen.

#### Noter:

1. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. München (Wilhelm Fink Verlag) 1977.
2. Jürgen Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns. Bd. 1. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung. Frankfurt (Surhkamp) 1981, s. 208.
3. Op.cit. s. 41.
4. Tre aspekter af Theodor W. Adornos musikfilosofi. København (Borgen) 1978 s. 13ff.
5. Günter Mayer: Weltbild – Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials. (Frankfurt (Röderberg) 1978.
6. Hans Werner Henze: »Exkurs über den Populismus« i: H.W.H. (Hrsg.): Zwischen den Kulturen. Neue Aspekte der Musikalischen Ästhetik I. Frankfurt (S. Fischer) 1979 s. 31.

#### Summary

With the concept of nature in Th. W. Adorno's analyses of Schönberg and Mahler as a point of departure, the relations between rationalization and mimesis in Adorno's philosophy of music are discussed. On the basis of »Philosophie der neuen Musik«, rationalization is seen as a manifestation of a control over nature which in its extreme consequence leads to a disciplining of inner human nature, allowing the expression of subjectivity only as brief flashes; whereas mimesis is seen as representing a reminiscence of nature, in "Aesthetische Theorie" emphasized

as the only possibility left of authentic artistic expression. This is exemplified in an analysis of the third movement of Mahler's second symphony.

Adorno's concept of control over nature as opposed to reminiscence of nature is sought fruitfully amplified by including Hanns Eisler's dialectic theory of material and language, the conception of music as a language being placed as part of a communicative process. In analogy with Jürgen Habermas' statement that a change of paradigm has taken place in the social sciences, from an emphasis on object-aimed rationality to an emphasis on communication, it is maintained that the same change of paradigm is true of music, forming a characteristic difference between modernism and post-modernism. The point is elaborated in an analysis of Luciano Berio's "Sinfonia" (which is based on the Mahler movement analysed above).

Finally, an attempt is made at analysing the conditions of a rational presentation of the aesthetics of post-modernism, using Habermas' "Theorie des kommunikativen Handelns" as a starting point. The conclusion is arrived at that a wider perception of the language character of music may lead, not only to a more profound appreciation of post-modern works of music, but also to an inclusion of contemporary musical phenomena such as jazz, rock or pop music, in the central field of musicology.

*Translated by Gunver Krabbe*