

Modernisme, ny musik og dansk musikliv

om Michael Fjeldsøes ph.d. afhandling:
“Den fortrængte modernisme – den ny musik i dansk musikliv 1920-1940”

AF JENS BRINCKER

Michael Fjeldsøes afhandling om den fortrængte modernisme er en af de bøger, man læser med stort udbytte og stigende interesse, uden at dette medfører at man nødvendigvis er enig med forfatteren i alle hans slutninger. Det er en inspirerende bog, fordi den fremdrager nyt eller overset stof, der kalder på videre udforskning; og inspirationen bliver ikke mindre, fordi den undertiden også ægger til modsigelse. Tværtimod er det udtryk for, at Michael Fjeldsøe hæver sig over trivialiteterne og behandler sit stof med indsigt i og respekt for den kompleksitet, der kendetegner emnet. Det er i sig selv en kvalitet ved afhandlingen.

Kompleksiteten kommer allerede til udtryk i afhandlingens titel. “Den fortrængte modernisme – den ny musik i dansk musikliv 1920-1940” har Michael Fjeldsøe kaldt sin bog, og det lyder umiddelbart meget tilforladeligt, som om den ny musiks historie i dansk musikliv mellem 1920 og 1940 er historien om modernismens fortrængelse. Men så enkelt er det ikke. Bogen sætter ikke lighedstegn mellem ny musik og modernisme. I den afsluttende diskussion læser man, at forf. ikke anvender

“termen ny musik som synonym for modernisme, og følgelig betyder udgrænsningen af modernisme i løbet af 1930’erne ikke, at der ikke længere opføres ny musik i Danmark. Ny musik ... omfatter såvel modernistiske som klassicistiske retninger og f.eks. også den brugsmusik, der blev komponeret i 1930ernes begyndelse”.¹

Alligevel anser Michael Fjeldsøe ikke “ny musik” for at være det samme som “nyskreven” eller “samtidig” musik. Nyhed afhænger ikke af trivielle kronologiske forhold, men er en æstetisk kvalitet. Man kunne her med Dahlhaus betone den ny musik som historisk kategori og dens tilknytning i de sidste par hundrede år til en revolutionær tradition, som strækker sig fra Beethoven over Berlioz, Liszt og Wagner til Schönberg. Herved kommer ny musik ikke til at stå i modsætning til gammel musik (der måske engang selv var ny) men til det moderat moderne, som Schumann kaldte for “Juste-Milieu” – til den musik, som søger den gyldne middelvej, der ifølge Schönberg er den eneste, som ikke fører til Rom.²

Michael Fjeldsøe søger at indfange dette fænomen i begyndelsen af sin afhandling, hvor han definerer:

”Ny musik er den traditionssammenhæng, der begyndte med alle de innovationer, der skete i den vestlige kunstmusik omkring 1908-13, og hvad der deraf fulgte – som videreførelse eller i opposition. Den omfatter den musik, der forstår sig selv som led i denne traditionen eller i det mindste er at forstå i denne tradition”.³

Det er måske ikke den mest elegante eller operationelle definition, man er stødt på. Men man forstår godt meningen: For at kunne kvalificere sig som “ny” må nyskreven musik indskrive sig i Dahlhaus’ revolutionære tradition og forholde sig til de innovationer, der skete i vestlig kunstmusik omkring 1908-1913. Innovationer som vi normalt forbinder med komponistnavne som Schönberg, Stravinskij eller Bartok, mens Debussy svæver lidt usikkert i udkanten afhængig af om man opfatter “impressionismen” fra Faunens eftermiddag eller den begyndende strukturalisme i tennisballetten “Jeux” som det egentligt fornyende element i hans musik. Ser man bort fra disse innovationer og fortsætter, som om den klassisk romantiske stil og æstetik står uantastet, fortjener ens musik ikke prædikatet “ny”. Drager man konsekvensen af innovationerne på en særlig – pointeret eller radikal – vis, fortjener ens musik ikke alene at blive kaldt ny, men også “moderne”.

Afhandlingen arbejder altså med en tredeling af århundredets nyskrevne musik i ikke-ny, ny og moderne, men det er ingen triviell sag at fastholde denne optik, for grænserne imellem kategorierne må nødvendigvis være uskarpe. Dette punkt skal jeg vende tilbage til senere. Nu drejer det sig om titlen på afhandlingen og dens tredje element: Dansk musikliv, idet jeg her ser bort fra det fjerde led, periodeafgrænsningen,

som lektor Peder Kaj Pedersen, Aalborg Universitet, fremdrog under forsvarshandlingen.⁴

Også dansk musikliv gøres til genstand for en subtil og i ordets bedste forstand diskutabel afgrænsning. Det er ikke Det kgl. Teaters repertoire eller hvad mange ville anse for den kulturpolitisk afgørende fornyelse i perioden, nemlig radioens torsdagskoncerter der for første gang gør den symfoniske musik tilgængelig for hele befolkningen, som står i centrum for undersøgelsen, men derimod de foreninger, der har ny musik som en særlig og fremtrædende del af deres programpolitik, og som ifølge afhandlingens tese og tilgrundliggende teori er med til at konstituere "institutionen ny musik".

Dr. Erling Gulbrandsen, Oslos Universitet, diskuterede under forsvarshandlingen teorien og dens anvendelse i afhandlingen,⁵ ligesom Peder Kaj Pedersen har rettet søgelyset mod afhandlingens måske noget stedmoderlige behandling af musikanmeldernes reception af den ny musik, der jo hører med til institutionen ny musik.⁶ Her skal blot supplerende peges på et sted i afhandlingen, hvor problemerne ved at anvende Bürgers avantgarde-teori⁷ sammen med Dahlhaus' begreber om strukturhistorie⁸ som afhandlingens teoretiske udgangspunkt slår igennem i den sproglige udformning:

Det drejer sig om et afsnit, hvor Michael Fjeldsøe reflekterer over de konsekvenser, hans nys skitserede – ganske rummelige – definition af begrebet "ny musik" har for hans teoretiske grundlag. Her læser man at:

"Hvad angår musikhistorieskrivningen – nærværende afhandling medregnet –, så medvirker den her skitserede optik [nemlig den rummelige definition af ny musik] naturligvis til at opretholde institutionen ny musiks autoritet, men til gengæld gør den det muligt at beskrive sammenhænge i første del af århundredets ny musik-sfære, som ikke syntes at hænge sammen for en samtidig betragtning".⁹

Det er som om der mangler et "ikke" i sætningen. Havde der i stedet for "naturligvis" stået, at den anvendte optik "ikke" medvirker til at opretholde institutionen ny musiks autoritet, så havde det givet sproglig mening at argumentere med et "men til gengæld gør den det muligt at beskrive ...". Nu står der "naturligvis", og dermed er der ingen modsætning mellem sætningens første og andet led og ingen grund til at skrive "men til gengæld". Er der tale om en trykfejl? Eller er mistanken om, at han lige så godt kunne have skrevet det modsatte, løbet forfatte-

ren i pennen, da han formulerede dette en i øvrigt velskreven afhandlings suverænt svageste udsagn?

Men som sagt: Her skal diskussionen om teoriens anvendelse på stoffet i afhandlingen ikke genoptages. Derimod skal opmærksomheden henledes på et forhold, som teorien måske er med til at sløre: Nemlig at "dansk musikliv" i perioden 1920-1940 blev mere dansk, forstået således at det danske repertoire præger ny musik-foreningernes programmer markant kraftigere i periodens slutning end i begyndelsen. Dette fremgår klart af afhandlingens appendix 3, hvor Michael Fjeldsø påviser, at andelen af danske værker på foreningernes programmer mere end fordobles fra 28% i årene 1920-29 over 48% i 1929-36 til 59% i 1936-41, mens opførelserne af udenlandske værker tilsvarende falder fra 72% over 52% til 41%.¹⁰

Denne udvikling konstateres i afhandlingen, men den diskuteres ikke særlig meget, og man spørger sig selv, om den er en statistisk konsekvens af den fortrængning af modernismen, som afhandlingen påviser? Så trivial er sammenhængen imidlertid ikke. Der er ikke tale om at al modernisme er udenlandsk, og at den ny danske musik befinder sig i mellemområdet mellem det moderne og det ikke-ny. Det viser afhandlingens gennemgang af ikke mindst foreningen Ny Musiks repertoire og de til denne forening særligt knyttede komponister overbevisende.

Hvad er da på færde? Afhandlingen røber det ikke, men jeg vil vove den påstand, at vi her står med dokumentation for at en dansk nationalisme – eller pænere sagt: en øget bevidsthed om dansk identitet – slår igennem i ny musik-foreningernes programlægning som en betoning af det nationale inden for feltet ny musik.

Nationalisme er ikke noget rart ord, og der er mange gode og historiske grunde til, at tyske teoridannelser fra 1970'erne ikke er det mest velegnede udgangspunkt for vurderingen af en nationalistisk tendens. Tyskerne fortrængte og fortrænger deres umiddelbare nationalistiske fortid, og selv er vi vel først i gang med at gøre op med fortrængningerne her i Danmark, hvor den historiske forskning tager hul på mytedannelserne om besættelsen og modstandskampen, og hvor dansk identitet først i det seneste årti er gjort til genstand for sammenhængende videnskabelige undersøgelser, med Ole Feldbæks 4 binds "Dansk Identitetshistorie" fra 1991-92 som det skelsættende værk. Musikken er med her blandt de identitetsskabende faktorer takket være Niels Martin Jensens analyse af "Niels W. Gade og den nationale tone",¹¹ der er blevet fulgt op af Hein-

rich Schwabs arbejder om den “nordiske tone”.¹² Uden at indskrive sig i denne videnskabelige tradition leverer Michael Fjeldsøes afhandling værdifuldt materiale, der vidner om at også i det 20. århundrede er der grund til at forske i forholdet mellem det nationale og den ny musik.

Dette skal ikke opfattes som en kritik af afhandlingen og dennes hovederinde: Påvisningen af modernismens fortrængning i løbet af perioden 1920-1940. Vi vidste i forvejen at modernismen blev fortrængt i diktaturstater som Nazityskland og Sovjetunionen som følge af Hitlers og Stalins kulturpolitik. Og vi vidste, at den blev fortrængt i det kapitalistiske vesten som følge af verdenskrisens ændrede økonomiske forhold og orkestrenes afhængighed af sponsorer. Dette sidste i så høj grad at dirigenten Leopold Stokowski, der i 1920'erne hørte til de stærkeste forkæmpere for moderne musik i USA, i begyndelsen af 1930'erne måtte acceptere, at hans orkester – Philadelphia Philharmonic – reklamerede med, at der ikke ville blive spillet “diskutabel ny musik” på dets programmer.¹³ Takket være Michael Fjeldsøes afhandling ved vi også, at denne fortrængning foregik inden for den danske del af institutionen ny musik, og vi kan i detaljer følge, hvordan det fandt sted.

Men som tidligere nævnt er det en ekstra kvalitet ved afhandlingen at den inspirerer og provokerer til ny undersøgelse i kraft af det overordentligt rige empiriske materiale, der lægger for dagen. Nationalismen i dansk musikliv i mellemkrigsårene er et sådant forskningsfelt, som Michael Fjeldsøe pirker til med sin afhandlingen, og det må ses i sammenhæng med den udvikling, der i øvrigt skete med dansk nationalfølelse i denne periode, der afgrænses af de to største nationale begivenheder i dette århundrede: Genforeningen 1920 og besættelsen 1940.

Genforeningen efterlod Danmark som et nationalt splittet land, hvor i hvert fald tre modstridende former for nationalisme kan identificeres:¹⁴ En aggressiv – revanchistisk og undertiden også militaristisk – højrenationalisme, der var frustreret over tabet af de danske områder, navnlig Flensborg, ved afstemningen i zone 2 og som så frem til et Danmark-til-Ejderen. Forsvarssagen var et samlingspunkt for denne nationalisme. Overfor den stod en liberal og indadvendt venstrenationalisme, der kunne se fordelene ved at grænsedragningen ikke havde skabt et stort tysk mindretal i Danmark og som holdt fast ved slagordet om, “hvad udad tabes skal indad vindes”. Og over for begge disse retninger stod en internationalisme med rod i socialdemokratiet og tråde ud i det Hørupske radikale venstre og dets anti-nationalisme.

I løbet af perioden tilnærmes disse holdninger til, hvad der er blevet kaldt for en “konsensus-nationalisme”,¹⁵ hvis indhold ikke mindst præges af højskole bevægelsens behov for at understrege frihedsidealer og sindelag i modsætning til de gamle ideer om “byrd og blod” (på tysk: Blut-und-Boden), der nu bragte den klassiske grundtvigianismes opfattelse af folk og folkelighed i betænkelig nærhed af nazistisk retorik.¹⁶ Og hertil kommer socialdemokratiets omsving i 1934 fra et international arbejderparti til et nationalt parti symboliseret i Staunings program “Danmark for Folket”.¹⁷

Med den fælles skæbnedato den 30. januar 1933 for Hitlers magtovertagelse i Tyskland, der forvandlede retorikken om jødeforfølgelser og ekspansionspolitik til katastrofal virkelighed, og for Kanslergadeforliget i København, der overbeviste mange skeptiske danskere om demokratiets duelighed som regeringsform og lagde grunden til den danske velfærdsstat, som symbolsk skillelinje kan man konstatere udbredelsen af en generel dansk “konsensus-nationalisme”,¹⁸ der på det musikalske område afspejler sig i den ændrede repertoire-sammensætning, som Michael Fjeldsø har fremdraget i sin afhandling, og som videre gennem besættelsestidens alsangsbevægelse og Carl Nielsen receptionen sætter sine spor i musikliv og musikdebat helt op til Per Nørgård’s ideer om “Det nordlige sinds univers” i slutningen af 1950’erne, hvor den demaskeres som provinsialisme og æstetisk bagstræb.¹⁹

Det er ikke noget uinteressant forskningsfelt, der her er lægges grunden til, og som Michael Fjeldsø selv gør opmærksom på, er det ikke kun modernismen, som bliver fortrængt fra dansk musikliv og den musikhistoriske bevidsthed i denne periode. Det gælder også komponister, der ikke formår at opretholde den undertiden vanskelige nationale balance og udvise det rette nationale sindelag. Poul von Klenau er det oplagte eksempel herpå,²⁰ men også Ebbe Hameriks ophold i bl.a. Tyskland og Østrig i 1930’erne og hans deltagelse som finsk frivillig i vinterkrigen 1939 hører med til forståelsen af hans stilling i dansk musikhistorie. I modsætning til Norge har vi aldrig i Danmark for alvor taget fat på kulturlivets holdninger til de nationalistiske vinde, der blæste sydfra i 1930’erne, og som ikke altid blev mødt med afstandtagen.²¹ Vi har måske været så forhåbende på at bevare myten om konsensusnationalismen og sammenholdet imod nazismen, at vi har isoleret de anderledes tænkende som få landsforrædere, der kunne tjene som syndebukke, og fortrængt bevidstheden om, at virkeligheden var mere kompleks

end som så. Meget tyder på, at forskningen – og ikke kun den egentlige historieforskning men også f.eks. litteraturhistorien – er ved at gøre op med denne fortrængning. Den musikhistoriske forskning modtager også her værdifuld inspiration i Michael Fjeldsøes afhandling.

Når disse positive sider er fremhævet, må der imidlertid også være plads til kritiske bemærkninger om den måde, hvorpå afhandlingen kombinerer sit teoretiske greb om afhandlingen med den stofmængde, der fremdrages. Jeg var tidligere inde på definitionen af begrebet “ny musik” som et begreb, der kvalitativt afgrænser sig fra det blot “ny-skrevne”, men som også er mere rummeligt end modernisme-begrebet.

Betragter vi igen denne definition –:

“Ny musik er den traditionssammenhæng, der begyndte med alle de innovationer, der skete i den vestlige kunstmusik omkring 1908-13, og hvad der deraf fulgte – som videreførelse eller i opposition. Den omfatter den musik, der forstår sig selv som led i denne traditionen eller i det mindste er at forstå i denne tradition”.²²

– så bemærker vi at den er meget omfattende: Her tales om *alle* de innovationer, der skete *omkring* 1908-1913 og hvad *deraf fulgte* – som videreførelse eller i *opposition*. Dette er en ganske liberal holdning til begrebet “det ny”, og når dertil lægges, at ikke alene musik, der selv opfatter sig som ny i denne forstand, men også musik der i det mindste kan forstås som sådan, inddrages under begrebet “ny musik”, så må man spørge sig, hvad der er tilbage af musik, der nok er nyskrevet men ud fra en kvalitativ betragtning ikke også er ny? Med Siegfried Wagners operaer som en mulig undtagelse, har jeg svært ved at forestille mig en musik, der ikke i det mindste kan forstås som en opposition til innovationerne omkring 1908-1913.

Noget tyder på, at jeg ikke står alene med vanskelighederne, for når Michael Fjeldsøe i sit appendix 3 gør op, hvordan foreningernes repertoire fordeler sig mellem gammel og ny musik, bruges definitionen på “ny” ikke, og i god konsekvens dermed heller ikke betegnelsen “ny musik”. Appendix skelner mellem “klassisk-romantisk” musik (der indbefatter alt skrevet af komponister født før 1860, herunder også Bach, Händel og Vivaldi) og “nyere” musik skrevet af komponister født 1860 eller senere. Årstallet 1860 synes arbitrært sat, men det skal indrømmes ikke uhensigtsmæssigt: Takket være det kommer Debussy, Mahler, Richard Strauss, Carl Nielsen og Sibelius med blandt de “nyere” foruden selvfølgelig Schönberg, Reger, Bartok, Stravinskij osv. Men hvad er for-

holdet mellem det i appendix 3 benyttede begreb “nyere musik” (der bruges til at karakterisere foreningernes programpolitik), og det for afhandlingens tese centrale begreb “ny musik”? Det diskuteres ikke, og man fornemmer, at der sker en glidning i sprogbrug og begrebsapparat, hvor der i den afsluttende diskussion argumenteres for, at definitionen på ny musik nødvendigvis må være en definition, der afspejler praksis i de ny musik-foreninger, som afhandlingen behandler.²³ Her er det som om den teoretiske konstruktion “institutionen ny musik” og dens praktiske institutionalisering i foreninger for ny musik bliver konstituerende for det æstetiske begreb “ny musik”, således at afhandlingen er nær ved at forudsætte, hvad den ville vise: Nemlig at det kan lade sig gøre at skrive den ny musiks historie som historien om etablering og udvikling af den særlige sfære i musiklivet som den ny musik dyrkes og udskilles i.²⁴

Også når det drejer sig om argumentationen for udvalget af de komponister, der behandles særskilt i afhandlingens store kapitel 4, kniber det med logikken: I diskussionen argumenterer Michael Fjeldsøe for sit udvalg:

“Jeg har ikke forsøgt at kvantificere disse elementer [nemlig: karakteren af ny musik, graden af anerkendelse, international reputation og lignende] eller forsøgt at opstille objektive kriterier som f.eks. de mest opførte, de højst betalte, de mest produktive eller de mest gangbare komponister ved officielle lejligheder. Sådanne tilsyneladende objektive kriterier forskyder blot subjektiviteten til et andet niveau, nemlig til samtidens programudvalg og musiklivsspidser. Udvælgelsen bygger på mine vurderinger og er altså subjektiv, men subjektiv på et kvalificeret grundlag.”²⁵

Her skal ikke anfægtes, at Michael Fjeldsøes grundlag er kvalificeret. Men det tror jeg også, at vurderingerne foretaget af bestyrelser eller censurkomiteerne i Foreningen Ny Musik eller Det Unge Tonekunstnerselskab har været. Både i samtiden og i dag er der tale om subjektive og kvalificerede udvælgelser. Spørgsmålet er, hvilke der er de mest interessante i forhold til afhandlingens tese og i forhold til eftertidens akademiske nysgerrighed. Og her falder det svært at afskrive interessen for samtidens udvælgelseskriterier, al den stund det er samtidens udvalg der bliver det pragmatiske og faktiske kriterium for, hvad der falder ind under begrebet “ny musik”. Hvis vi holder fast ved afhandlingens

tese om, at det kan lade sig gøre at skrive den ny musiks historie som historien om etablering og udvikling af den særlige sfære i musiklivet som den ny musik dyrkes og udskilles i, så må de udvælgelseskriterier, som anlægges i denne særlige sfære være relevante.

Det er såmænd ikke fordi man kan være forfærdelig uenig med Michael Fjeldsøe i de valg, han så foretager. Men de forekommer, som om de kunne have været foretaget uafhængigt af den teoretiske refleksion, der lægges til grund for afhandlingen.

Det er baggrunden for, at bedømmelsesudvalget i den oprindelige vurdering, hvor vi indstillede at afhandlingen kunne antages til forsvar, fandt at det ikke helt var lykkedes Michael Fjeldsøe at indløse de teoretiske fordringer, han stiller til behandlingen af sit materiale, og udvalget anbefalede at afhandlingen blev udvidet med løbende refleksioner, der knytter teori og stofgennemgang sammen, og en afsluttende konklusion. Den afsluttende konklusion har Michael Fjeldsøe givet i sit nyskrevne kapitel 5 og i tilgift dertil det nye appendix 3, der er med til at understrege afhandlingens karakter af pionerarbejde. Man kan ikke påstå, at udvalgets forventninger om en refleksion, der knytter teori og stof sammen, er blevet fuldt indfriet. Til gengæld er afhandlingens empiriske værdi blevet understreget og den store stofmængde er gjort mere overskuelig takket være revisionen, som herved har øget afhandlingens tilgængelighed for den læser, hvis interesse først og fremmest er musikken og musikhistorien.

Erling Guldbrandsen indledte sin opposition med at konstatere, at "Bedømmelseskomitéen er enig om at Michael Fjeldsøes ph.d. afhandling er et vigtig pionerarbejde i dansk musikhistorieforskning. På grundlag af omfattende arkivstudier, bl.a. i Det Unge Tonekunstnerselskabs arkiv og i en række manuskriptsamlinger, giver afhandlingen den første samlende fremstilling af et stort område som hidtil bare har været sporadisk udforsket. Fremstillingen er meget grundig, udførlig, vel-dokumenteret og fyldig, og sproget er klart og letflydende. Afhandlingens dokumentation vil også danne et vigtig udgangspunkt for kommende arbejder på feltet."

Denne vurdering blev udbygget, nuanceret og i substansen bekræftet af forsvarshandlingen og af de fremførte oppositioner. Det er med god samvittighed, at jeg ønsker forfatteren til lykke med afhandlingen.

Noter

1. Michael Fjeldsøe: Den fortrængte modernisme – den ny musik i dansk musikliv 1920-1940. Ph.d. afhandling Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet 1999, s. 296.
2. jf. C. Dahlhaus: “‘Neue Musik’ als historische Kategorie” i: Oechs (ed.): Carl Dahlhaus: Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik. Mainz (Schott) 1978, s. 29.
3. M. Fjeldsøe 1999 s. 28.
4. I sin opposition understregede Peder Kaj Pedersen betydningen af det ydre ideologiske tryk, som dansk kultur og dermed også institutionen ny musik i Danmark var udsat for fra 1933 og frem til befrielsen 1945 og nævnte i denne forbindelse organisationen Frisindet Kulturkamp og dens kampagne imod konkurrencen, der blev udskrevet i forbindelse med de olympiske lege 1936, hvor Louis Glass skulle bedømme de danske konkurrenceværker. Han argumenterede på baggrund heraf for, at 1945 havde været mere velvalgt som øvre grænse for den behandlede periode end afhandlingen 1940, mens han var enig i valget af 1920 som nedre grænse. Michael Fjeldsøe fremhævede i sit svar, at 1920 var afhandlingens eneste faste grænse, mens 1940 snarere var en åben grænse. Han havde overvejet at gå helt frem til 1950 og dermed bringe sin afgrænsning i overensstemmelse med Carl Dahlhaus, men havde bl.a. på grund af den isolation, som besættelsestiden medførte, valgt at slutte sine undersøgelser ved 1940.
5. I sin opposition tog Erling Gulbrandsen udgangspunkt i afhandlingens tese og dens påstand om, at ny musik udskilles som en særlig sfære, hvorfor det kan lade sig gøre at skrive den ny musiks historie som historien om denne særlige sfæres etablering og udvikling. Her savnede han for det

første en redegørelse for denne særlige sfæres teoretiske status: Er den at opfatte som en kontekst uden kausal kraft? eller er sfæren årsag og dermed forklaringsmodel? For det andet påpegede han faren for tautologi: når man først afgrænser fremstillingen til den ny musiks sfære og derpå skriver denne sfæres historie som den ny musiks historie, så kan afhandlingens program blive selvopfyldende.

Erling Gulbrandsen var ikke i tvivl om, at fremgangsmåden havde bragt adskillige nye indsigter for dagen, men han ytrede tvivl om, hvor vidt disse nye indsigter skyldtes det teoretiske fundament eller det empiriske stof, og han påpegede, hvordan det teoretiske greb om fremstillingen svækkes i løbet af afhandlingen, således at stofmængde og stofpræsentation i de senere, meget fyldige, afsnit tager overhånd over teorien. I forbindelse hermed viste Erling Gulbrandsen også, hvordan det Bùrgerske institutionsbegreb, der i sin oprindelse er et sociologisk begreb, i løbet af afhandlingen glider hen imod en konkret og bastant betydning som “forening”, og han stillede spørgsmålstegn ved, om en “institution” kan tidsfæstes på samme måde som en forening, og dermed om afhandlingen i udførelsen er en teoretisk diskussion af institutionen ny musik eller en empirisk foreningshistorie?

Ved at diskutere to begreber – interpretationsbegrebet og værkbegrebet – i forhold til Peter Bùrgers institutionsbegreb rettede Erling Gulbrandsen afsluttende søgelyset imod anvendelsen af institutionsbegrebet som teoretisk fundament for beskrivelsen af den ny musik: Interpretationen holder værket åbent ved at udsætte det for nyfortolkninger, og interpretationsbegrebet virker derigennem også tilbage på traditionsbegrebet og forrykker balan-

- cen mellem nyhed og tradition, idet traditionen som nyfortolkning fremstår som "ny". Dette sprænger institutionsbegrebet som et statisk struktur med en række led, idet både værk og tradition er i stadig bevægelse, og det nødvendiggør en supplerende af institutionsbegrebet med på den ene side en analytisk, på den anden side en historisk fortolkning af værket. Den historiske fortolkning har til opgave at formidle mellem musikken og det omgivende samfund, og dette formål vedkender afhandlingen sig også, men Erling Gulbrandsen savnede den teoretisk funderede formidling mellem de overordnede – historiske og samfundsmæssige – sammenhænge og de specifikke træk ved enkeltstående traditioner, komponistprofiler, værker eller fremførelser i afhandlingen.
6. Peder Kaj Pedersen påpegede i sin opposition, at anmeldelsesstoffet indgår i institutionen ny musik som en del af "receptionshistorien og den æstetiske diskurs og dennes udvikling". På baggrund heraf efterlyste han en nødvendig skelnen mellem anmeldelser i tidsskrifter og dagblade og kritiserede desuden den heterogene anvendelse af dagbladsanmeldelser i afhandlingen, hvor f.eks. anmeldelser fra den socialdemokratiske presse helt mangler.
 7. jf. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt 1974
 8. jf. Carl Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln 1977
 9. Fjeldsøe 1999 s. 29
 10. Fjeldsøe 1999 s. 371. Cand mag. Jens Rossel påpegede i sin opposition ex auditorio at dette forhold kunne antyde, at institutionen ny musik udvikler sig til en magtstruktur, der holder ikke alene udenlandsk, men også uønsket dansk musik ude fra foreningernes repertoire. Han pegede her på komponisten Gunnar Bergs skæbne i dansk musikliv i årene efter krigen som et eksempel.
 11. i Ole Feldbæk (ed.): *Dansk Identitetshistorie* bd. 3. *Folkets Danmark 1848-1940*, København 1992 s. 188-337
 12. jf. H.W. Schwab: "Epilog: Musik och landskap" i: G. Andersson og H. Karlsson (ed.): *Musik i Norden*, Stockholm 1997 og H.W. Schwab: "Der 'nordische Ton' in der Musik des 19. Jahrhunderts" i: B. Henningsen, J. Klein, H. Müssener og S. Söderlind (ed.): *Wahlverwandschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914*. Berlin 1997.
 13. jf. H.W. Hitchcock: *Music in the United States*. New Jersey (Prentice-Hall) s. 198.
 14. jf. Poul Bagge: "Nationalisme, antinationalisme og nationalfølelse i Danmark omkring 1900" i: Feldbæk bd. 3 1992 s. 443-468
 15. se Bagge op.cit.
 16. se Henrik S. Nissen: "Folkelighed og frihed 1933. Grundtvigianernes reaktion på modernisering, krise og nazisme" i Feldbæk bd. 3, 1992, s. 587-674.
 17. se Niels Finn Christiansen: "socialismen og fædrelandet. Arbejderbevægelsen mellem internationalisme og national stolthed 1871-1940" i Feldbæk bd. 3 1992 s. 512-587, især s. 582.
 18. jf. Lorenz Reerup: "Folkestyre og danskhed" i Feldbæk bd. 3 1992 s. 439, hvor det hævdes, at: "Den moderne danske konsensusnationalisme udformes først under indtryk af krisen i 1930'erne og af besættelsestiden".
 19. jf. debatten mellem Per Nørgård og Karl Birger Blomdahl i *Dansk Musik-tidsskrift* 1956 nr. 3 s. 65 og 4 s. 108
 20. se Fjeldsøe 1999 s. 259
 21. se Fjeldsøe 1999 s. 235
 22. se note 3
 23. se Fjeldsøe 1999 s. 295f
 24. jf. afhandlingens tese, Fjeldsøe 1999 s. 10 og note 5.
 25. Fjeldsøe 1999 s. 278.