

Med romantikken i bakspejlet.

Tobias Norlind-föreläsning, Växjö 7 juni 2006¹

Av Søren Møller Sørensen

Allerførst skal jeg takke hjerteligt for det ærefulde hverv *Svenska Samfundet för Musikforskning* har betroet mig. Jeg er taknemmelig for denne lejlighed til at indvie jer i nogle overvejelser over et problemfelt, som har beskæftiget mig i mange år, og jeg glæder mig til at deltage i jeres kongres. Vi internationaliseres jo i disse år, og det er godt. Men det er fortsat vigtigt at huske på de muligheder for faglig samtale, som de nære kulturelle og sproglige bånd mellem de skandinaviske lande tilbyder.

Forelæsningen handler om værkbegrebet og den romantiske musikforståelse, og den handler ikke mindst om, hvordan romantikkens diskussioner om lyd og musik har været genstand for en helt særlig form for perspektivisk historieskrivning, hvor dagsaktuelle musikvidenskabelige metodespørgsmål definerende perspektivet, og hvor de historiografiske bestræbelser blev flettet sammen med forsøgene på at komme til en teoretisk forståelse med begreber som 'autonomi' og 'værk'. Hermed handler forelæsningen også om os selv og vores forhold til musikkulturelle praksisser både i de nære omgivelser og i det globale perspektiv

Det er et emne, der kalder på mange ord. Men før ordene helt får lov til at tage over: lidt billede og lidt lyd.²

Ulrich Ellers klangskulpturer (se s. 12) illustrerer det 'akustiske perspektiv', der er typisk for nutidig klang- og lydkunst. Fig. 1 viser en del af hans værk *Schnecken-gesänge*. Her er lydens fysiske realitet tema. Lyden er ikke tiltænkt nogen referentiell funktion, og den er heller ikke tænkt som strukturelement i en komposition. Der er tale om en akustisk begivenhed, der så at sige tematiserer sig selv, og midlet til denne selvtematisering er synliggørelse. Gennem en højtaler inden i trommen bringer lyden fra en radiomodtager trommeskindet i bevægelse, og trommeskinnets bevægelser bevæger meget synligt sneglehusene, der igen giver lyd.

På tilsvarende måde indbyder Paul Panhuysens installationer med lange strenge til at opleve og reflektere over lydens materialitet. Der opfordres til en slags akustisk kontemplation, hvor sammenhængen mellem de monumentalt lange svingende strenge, lyden og det akustiske miljø er i fokus. Fig. 2 og 3 illustrerer Panhuysens værk *Grand Finale*, der er skabt for festivalen *Sonambiente* i Berlin 1996.³

1 Denne artikel er en revideret version af forelæsningen.

2 Ved forelæsningen fremvistes videodokumentation af værker af Ulrich Eller og Paul Panhuysen.

3 Panhuysen redegør for værket som følger: "In einem großen Raum von mindestens 6 Metern Höhe

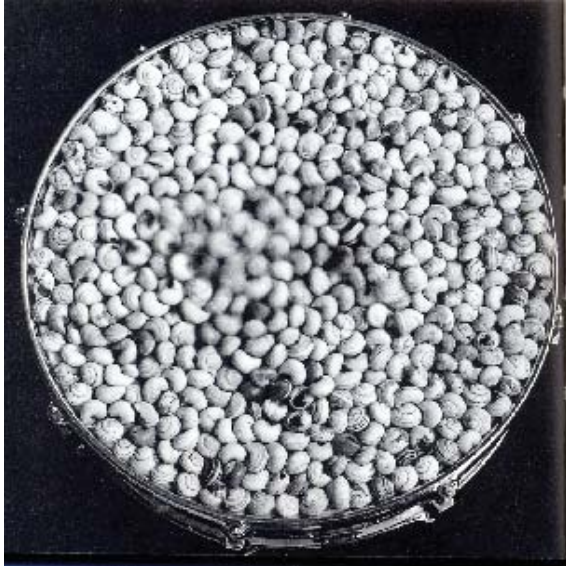


Fig. 1. Helga de la Motte-Haber (ed.): *Klangkunst*. (Programbog for festivalen Sonambiente Berlin 1996) München 1996, s. 52.

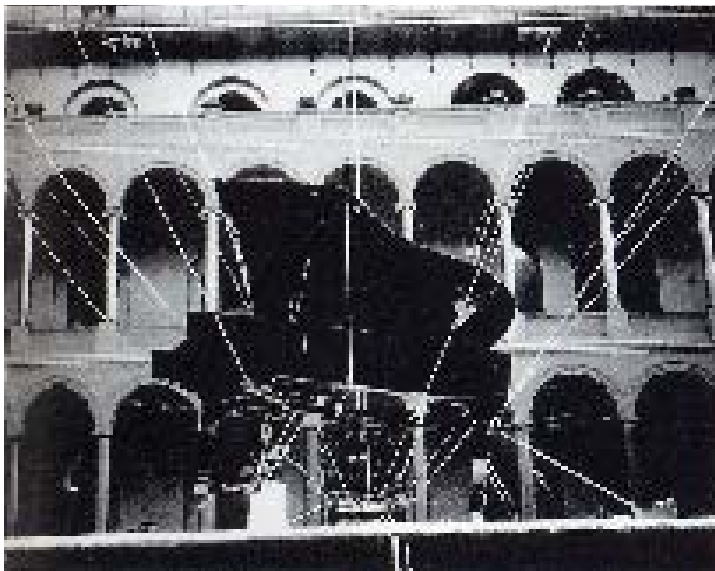


Fig. 2. Helga de la Motte-Haber (ed.): *Klangkunst*. München 1996, s. 119.

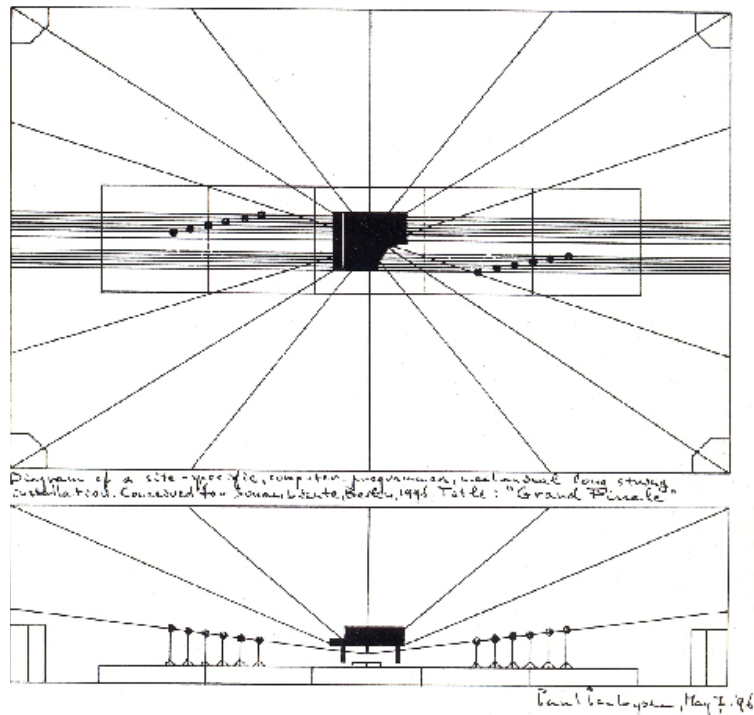


Fig. 3. Helga de la Motte-Haber (ed.): *Klangkunst*. München 1996, s. 119.

Fig. 4 bringer os tilbage til tiden for opkomsten af den romantiske musikforståelse, som siden hen har været genstand for så megen strid. Billedet viser akustikeren og performeren Ernst Florens Friedrich Chladni ved en demonstrationsforelæsning i Regensburg i året 1800. Chladni er i færd med at demonstrere de såkaldte klangfigurer. Det er regelmæssige og symmetriske figurer, der opstår sig på glas- eller metalplader, der er bestrøet med fint sand, og som bringes i svingning med en violinbue.

Fig. 5 viser eksempler på Chladnis klangfigurer. De forskellige mønstre opstår afhængigt af, hvordan pladen dæmpes med fingrene, og hvor den anstryges. Fra om-

ist genau in der Mitte ein Flügel aufgehängt. Er wird von 16 Stahlsaiten (\emptyset 1,2 mm) getragen, die von der Decke zu einem Gestell gespannt sind. Das Gestell befindet sich direkt unter dem Resonanzkasten des Instruments, ungefähr 10 cm über dem variablen oberen Ende des Bühnenpodestes (3x3 m), das man für die Positionsjustierung des Flügels benötigt. In dieses Gestell sind 12 Löcher gebohrt, in denen sich lange Holzdübel befinden; sie berühren den Resonanzboden des Flügels. Von Wand zu Wand verlaufen unterhalb des Resonanzraumes und an den Dübeln entlang 12 parallele Saiten aus schwedischem Musikdraht (\emptyset 0,5 mm). Auf diesen Saiten wird gespielt: Während eines Konzertes werden sie mit der Hand und während der Ausstellungszeit von 12 Motoren gestrichen. Jeder Motor wird von einem eigenen Programm auf einem Mikrochip gesteuert. 4 Kontaktmikrofone sind auf dem Resonanzboden des Flügels befestigt; die Signale werden von zwei leistungsstarken, an den Wänden des Raumes befestigten Gitarrenverstärkern übertragen." Paul Panhuysens programnote i Motte-Haber 1996, s. 119.



Fig. 4

kring 1790 til sin død i 1827 rejste Chladni Europa tyndt og demonstrerede sine klangfigurer ved offentlige forevisninger for betalende publikum. Ofte fandt demonstrationerne sted i de musikalske selskaber og klubber, der bar en væsentlig del af den fremvoksende borgerlige musikkultur, og overalt berettedes om fascinationen af det akustiske perspektiv, klangfigurerne åbnede, og det blik ind i klangens lovmæssighed, som de syntes at tilbyde.⁴

Eller, Panhuysen og Chladni er fælles om at appellere til fascinationen ved akustiske fænomener uden for et værksæstetisk musikbegrebs grænser. Det handler om klangfrembringelsen selv, og det handler om forskellige former for æstetisk tilegnelse af klange, der netop *ikke* er gjort tjenende som tegn eller som strukturelementer i en musikalsk komposition.

I denne forelæsnings sammenhæng tjener eksemplerne to formål. Dels fortæller de lidt om mit perspektiv. Jeg interesserer mig for klang- og lydkunst, og jeg er meget optaget af parallellerne mellem den klangfølsomhed, som disse kunstformer appellerer til, og tidligere tider musik- og klangforståelse. Dels foregriber de en af mine pointer. Nemlig at romantikkens musikforståelse var langt *mindre* værksæstetisk, end man hidtil har villet lære os. Der var langt *mere* plads for fascinationen ved det klingende som sådan!

⁴ Se Sørensen 2003a, s. 7–42.

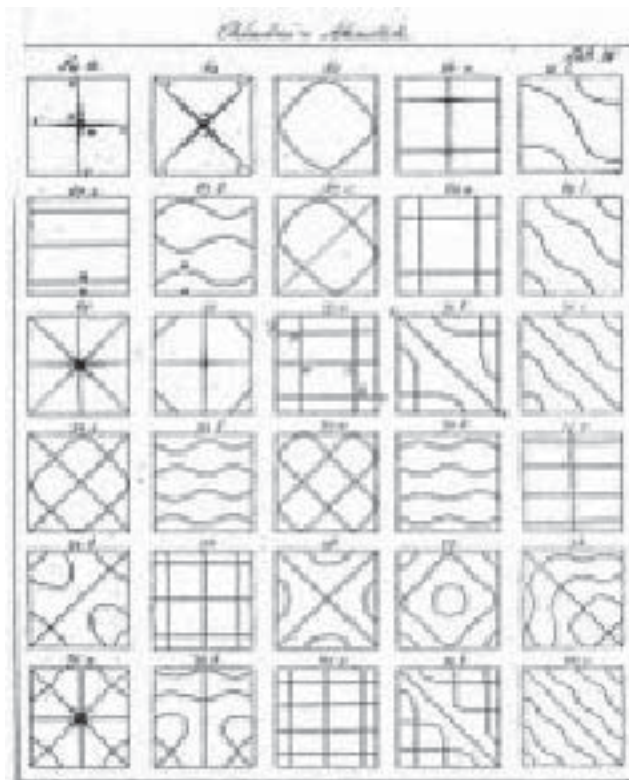


Fig. 5

Musik og klang. Historisk tilbageblik

I de lange stræk af europæisk kulturhistorie har musikkens begreb omfattet meget andet og meget mere end menneskes musikalske udfoldelser. Ofte har musikbegrebet også omfattet mere end det hørbare. Sfærernes musik, som antikkens tænkere forestillede sig den, var der, men vi hørte den ikke, og endnu for Johannes Kepler i det tidlige 17. århundrede var himmellegemernes bevægelse musik. Planeternes svært udgrundelige, men strengt lovmæssige gang over himlen var kunstfuld og spændingsfuld polyfon musik med synkoper og dissonanser - men det var vel at mærke en rent 'intelligibel' musik, det vil sige en musik, som vi opfatter med forstanden, men som vi aldrig vil kunne få at høre.

Med Martin Luther er vi nede på jorden og omgivet af det klingendes virkelighed. Men hvilken jord, hvilken virkelighed! Alt klingende, når det meddeler sig til os som et vidnesbyrd om Guds nærvær, er musik: "... der findes dog intet på jorden / som ikke har sin klang / og sit tal / ja også luften / så usynlig og ubegribelig den er / når man slår deri med en stav / så klinger den..."⁵, sådan hedder det i en uforlignelig

5 "Ist doch nichts auff Erden / das nicht seinen Klang / und seine Zal / ja auch die Lufft / so doch

poetisk passage af *Encomion Musicis*, der fortsættes i en lovprisning af Herrens 'syngemester' den 'kære nattergal' og dens tusindtallige disciple

Endnu i tysk filosofi år 1800 tager musikbetragtningen sit udgangspunkt i egenskaber ved det klingende som sådan. Johann Gottfried Herder spørger retorisk, hvad klangen er "... andet end alle bevægede legemers stemme, som den lyder fra deres indre?"⁶, og han udfolder ideen om en umiddelbar musikalsk forståelse baseret på sympatetisk samklang i en uforglemmelig dialogisk passage af *Kalligone*:

A: Et stød rammer legemet, og hvad siger klangen?

B: Jeg er rystet, således vibrerer mine dele og finder tilbage til sig selv.

A: Siger den også dette til os?

B: Vi er helt igennem elastiske væsener; vort øre, vor sjæls lyttekammer, er et akroaterion, et ekkokammer af fineste slags.⁷

Ifølge Hegel opstår klangen som "det materielle legemes bevægelse og sitren". Klangen er "materiens begyndende idealitet" og repræsenterer det første skridt i en erkendelsesproces, hvor materiens iboende egenskaber – dens skjulte sandheder – træder frem og kommer til bevidsthed. Samtidig ser Hegel klangen som et omslag fra synlighed til hørbarhed, der også indebærer den dialektiske negation af det visuelle objektivitet. Klangen som sådan er altså for Hegel forbundet med subjektivitet og med inderlighed. "Tonen er ... materiens begyndende idealitet", hedder det, og det er denne "materiens første inderlighed og besjæling", der giver musikken det materiale, hvormed den kan aftegne hele sjælens "skala af følelser og lidenskaber"⁸ – og vel at mærke gøre alt dette rent subjektivt, dvs. uden at der samtidig tegnes et billede af nogen genstand eller begivenhed uden for det subjektive indre selv.

Både for Herder og Hegel beror musikkens udtryksformåen altså på egenskaber, som klangen har, også før den bliver til kunst. Den er sjælelyd – klingende subjektivitet. Eller den er udsagn fra det indre og skjulte både i den levende og den livløse

unsichtbar und unbegreiflich ist / wenn man darein schlegt mit einem Stabe / so klinget sie." Martin Luther "Encomion musices" 1538, citeret efter Blankenburg 1972, s. 90.

6 "Was ist also der Schall anders, als die Stimme aller bewegten Körper aus ihrem innern hervor? Ihr Leiden, ihren Widerstand, ihrer erregten Kräfte andern harmonischen Wesen laut oder leise verkündend." Herder 1800, s.102.

7 "A: Ein Stoss erschüttert den Körper; was sagt der Schall?

B: Ich bin erschüttert: so vibrieren meine Teile und stellen sich wieder her.

A: Sagen sie diese auch uns?

B: Durch und durch sind wir elastische Wesen: unser Ohr, die Gehörkammer unsrer Seele, ist Akroaterion, eine Echokammer der feinsten Art." Herder 1800, s.115.

8 "Solche beginnende Idealität der Materie, die nicht mehr als räumlich, sondern als zeitliche Idealität erscheint, ist der Ton ... Diese erste Innigkeit und Beseelung der Materie gibt das Material für die selbst noch unbestimmte Innigkeit und Seele des Geistes ab und läßt in ihren Klängen das Gemüt mit der ganzen Skala seiner Empfindungen und Leidenschaften klingen und verklingen." Hegel holdt sine forelæsninger over æstetikken i Berlin 1815–21. De udgaves første gang posthumt i 1835. Her citeres efter: Hegel 1986, s.121–122

natur. Klang er svingning og klang er udtryk, og vi svinger med og forstår umiddelbart, fordi vi selv er ”helt igennem elastiske væsner” og gentager svingningen i os selv. Menneskets musikalske værker er altså ikke blot udtryk for menneskelig skaberevne. Komponistens kunst skaber ikke det musikalske udtryk ud af et neutralt stof. Kunsten er en regulering og kultivering af betydninger og kræfter, som materialet bærer i sig før den æstetiske brug. Musikkens udgangspunkt, skrev Hegel, er interjektionen, dvs. det spontane, uarticulerede følelsesudbrud. Musikken som kunst er ”den kaden- cerede interjektion”, dvs. det kunstfærdigt formede og modererede følelsesudtryk.

Både Herder og Hegel forestiller sig en væsentlig sammenhæng mellem klangens akustiske svingningsnatur, dens før-kunstneriske udtryksformåen og dens funktion og betydning i musikken. Her er altså det akustiske perspektiv stadig åbent, som Ulrich Ellers klangskulpturer og Paul Panhuysens klanginstallationer og performances manifestagtigt henviser til og forsøger at genåbne.

Men hvorfor dette behov for en genåbning? Hvem lukkede det akustiske perspektiv? Det korte svar hedder: tysk idealistisk musikteori og æstetik.

Det lidt længere svar vil hæfte sig ved denne traditions bestræbelse for at reducere den konkrete klanglighed til noget sekundært i forhold til tonehøjder og varigheder og ved dens stadige henvisning til musikinstrumenternes klangindividualitet som trussel mod musikkens ideelle substans.⁹ Det mere udførlige svar måtte også pege på, at disse teoretiske og æstetiske diskurser aldrig var alene i verden men tværtimod altid i nær berøring med diskurser og praksisser, hvor klang og tonedannelse nødvendigvis må være i fokus. Hverken musikeren eller musikkens mange ’medvirkende’ uden for podiet – instrumentmagerne, stemmerne, intonatørerne, stemmeterapeuterne, rum-akustikere og alle de andre – kan tillade sig at se bort fra musikkens fysiske realiteter.

Den idealistiske æstetiks lukning af det akustiske perspektiv kommer klart til udtryk i Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*. Det skønne i musikken er med Hanslicks berømte ord: ”Eine Arbeit des Geistes im geistfähigen Material”¹⁰ - „et åndens arbejde i et for ånden egnet materiale“. Og musikkens former er intentionelt fyldte former, skabt af den formende ånd uden indflydelse fra særlige egenskaber i materialet. Musik som kunst er for Hanslick alene den sanselige tilsynekomst af en ide. Klangens ’elementære magt’, der før var et udgangspunkt, er blevet en trussel mod musikkens kulturelle værdi, og Luthers skønne tanke om musikkens samhørighed med alt i den klingende verden er vendt til en latterlig fordom: ”Der findes ingen naturskønhed for musikken” står der med spærret skrift i *Vom Musikalisch-Schönen* ”Det er ikke dyrenes stemmer, der er vigtige for os, men deres tarme, og det dyr, som musikken har mest at takke for, er ikke nattergalen men fåret.”¹¹ Hanslicks ideal om det helt igennem strukturelt individuerede tonekunstværk vil ikke kendes ved noget

9 Se Sørensen 2007.

10 Hanslick 1854, s. 35

11 Hanslick 1854, s. 89, forf’s oversættelse.

bidrag fra klangmaterialet, hverken fra dets struktur eller fra dets før-æstetiske udtryksformåen. Naturklangen afgiver blot 'materialet til materialet', dvs. materialet til den rene, frekvensbestemte tone, som ifølge Hanslick er kompositionens byggestene. Naturen er ikke længere musikalsk.

Striden om det musikalske værk

Lukningen af det akustiske perspektiv og udviklingen af ideen om et tonekunstværk, hvis kunstneriske værdi entydigt er lokaliseret i den komponerede struktur, er en del af ide-komplekset omkring det musikalske værks begreb. Men hvad for en størrelse er nu egentlig dette musikalske værkbegreb?

Det spørgsmål vi diskuteret i snart 40 år, og diskussionen er faldet i to faser. Den første fase var tysk-sproget. Den startede sidst i tresserne med musiketnologen Zofia Lissas kritik af Roman Ingarden, der udløste bidrag blandt mange andre fra Walter Wiora, Hans-Heinrich Eggebrecht og Carl Dahlhaus.

Den anden fase startede omkring 1990, og denne gang var sproget engelsk. I denne sidste fase har Lydia Goehrs bog *The Imaginary Museum of Musical Works*, der udkom i 1992, spillet en stor rolle, og interessen for værkbegrebet som en omdiskuteret historisk og metodisk kategori har blandt andet fundet udtryk symposiet *The Musical Work – Reality or Invention*¹², der blev afviklet i Liverpool i år 2000.

Trods sceneskiftet fra tysk til engelsksk musikvidenskab er der stærke paralleller mellem diskussionens to faser. Således har f.eks. både Dahlhaus og Goehr fokus på det, som vi kunne kalde værkbegrebets musikkulturelle funktion, og begge prøver at få begreb om denne funktion ved at sammenstille og sammentænke betragtninger over musikkulturel adfærd med musikkulturel selvforståelse, som den kommer til udtryk i æstetiske og teoretiske diskurser.

Dahlhaus sammenfatter mange års arbejde med spørgsmålet i kapitlet "Musik und Musikästhetik" i det 10. bind af *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, der udkom i 1982. Her forsøger han at forstå værkbegrebet "... som det systematiske centrum i den kategoriale sammenhæng, der er karakteristisk for kunstmusikken i Europa i nyere tid...", og han gør med rette opmærksom på, at man for at danne sig et begreb om denne sammenhæng må beskæftige sig med andet og mere end traditionelle musikæstetiske emner. Værkbegrebet er – stadig ifølge Dahlhaus – "... det æstetiske 'paradigme', der lader en ansamling af karakteristiske, men tilsyneladende heterogene og historisk tilfældige kendetegn, give sig til kende som elementer i et system."¹³

I sin *The Imaginary Museum of Musical Works* er Lydia Goehr mere afhængig af Dahlhaus, end hun selv vil indrømme. Også hun tiltænker værkbegrebet en afgørende rolle for forståelsen af den borgerlige musikkultur. Værkbegrebet er, lærer vi nu,

12 Talbot 2000, s. 137.

13 Dahlhaus 1982, s.100. Se også note 14.

”et regulativt begreb”, der opstår (‘emerges’) omkring 1800 og herefter på afgørende vis præger den europæiske musikkultur.

Både Dahlhaus og Goehr har altså meget bestemte meninger om værkbegrebets musikkulturelle funktion, og for dem begge definerer disse forudbestemte meninger et ganske særligt og problematisk perspektiv, når det gælder æstetikhistorien.

Hvad angår historisk indsigt er de to dog ikke kommensurable. Også som æstetikhistoriker er Dahlhaus af en anden klasse, og hans forsøg på at komme til klarhed over værkbegrebet som historisk virkningsfaktor i europæisk musikkultur er stadig fascinerende og udfordrende læsning. Dels er den præget af en meget sympatisk ambition om at komme til en ikke-reduktionistisk forståelse med musikken som kunst dengang, dels er den en meget tydelig demonstration af nogle af de problemer, som denne sympatiske ambition fører med sig.

Dahlhaus vil forstå værkbegrebet som en funktionssammenhæng mellem en lang række tidstypiske forhold omkring musikudøvelsen. Fig. 6 viser min korte præsentation af de forhold, som Dahlhaus henviser til i kapitlet *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*:

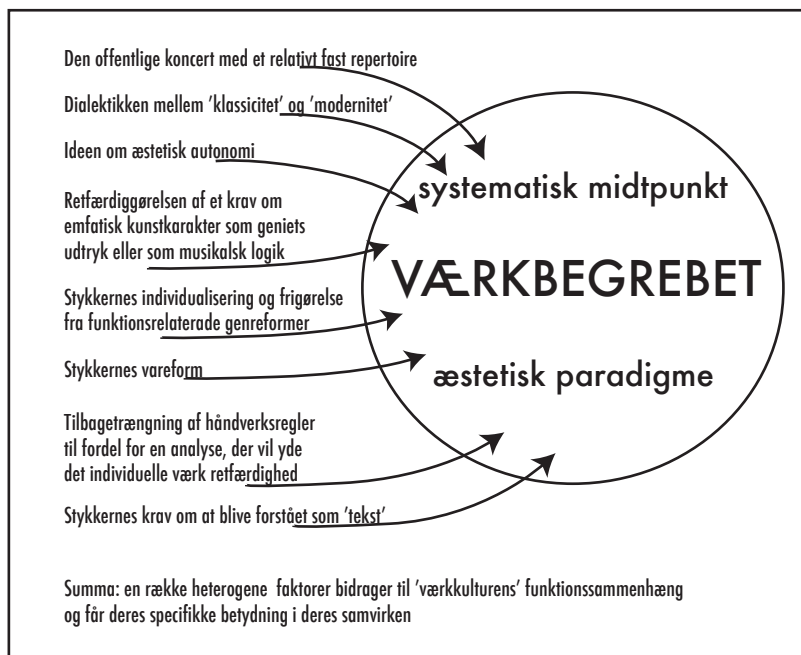


Fig. 6.¹⁴

14 Fig. 6. Figuren præsenterer mit forsøg på en udredning af Dahlhaus' kompakte fremstilling: "Die in groben Umrissen skizzierten sozialen, ästhetischen und kompositionstechnischen Kategorien stehen demnach in engem Zusammenhang miteinander: die Institution des öffentlichen Konzerts und der bürgerlichen Oper mit relativ festem, als »Bildungsbesitz« verstandenem Repertoire; die

Her bør man både bemærke faktorernes heterogenitet – deres principielle forskellighed – og påstanden om deres 'systematiske' samvirke:

For eksempel er 'musikstykkernes vareform' i sig selv en social-historisk kendsgerning. Men den spiller unægtelig sammen med 'stykkernes individualisering og frigørelse fra socialt relaterede genrenormer', for så vidt objektivisering og individualisering er en nødvendig forudsætning for at musik kan indgå i vareøkonomien.

Det er også værd at bemærke, at de forskellige faktorer må aflæses forskellige 'steder' og på principielt forskellige måder. F.eks. må udviklingen af 'den offentlige koncert med et relativt fast repertoire' snarest kunne aflæses af institutionel praksis, mens den dertil snævert knyttede 'dialektik mellem klassicitet og modernitet' vel primært er et anliggende for musikkens kompositions- og receptionshistorie.

Og f.eks. 'tilbagetrækningen af musikalske håndværkssværknormer til fordel for en analytisk metode, der vil yde det individuelle værk retfærdighed', kan principielt aflæses i pædagogisk praksis, men er ofte blevet et spørgsmål om historiske udviklinger i akademisk musik teori og/eller til spørgsmål om en voksende afstand mellem akademisk kompositionslære og praktisk komposition.

Når det gælder forfølgelsen af 'ideen om musikværkets æstetiske autonomi' og 'retfærdiggørelsen af musikværkets krav på emfatisk kunstkarakter som originalgeniets udtryk eller musikalsk logik' er kildesituationen principielt mere entydig. Ikke sådan at forstå, at der ikke er en uoverskuelig kildemængde. Men kildernes principielle karakter er vel defineret: det drejer sig litterære tekster, filosofisk æstetiske, musikalsk specialæstetiske tekster eller skønlitterære tekster, der eksplicit tager del i

Dialektik von Klassizität und Modernität (einer Klassizität, die ohne Modernität zum Epigonentum verkommen würde); die Idee der ästhetischen Autonomie (die durch den Nachweis bürgerlicher »Prestigefunktionen« keineswegs zur bloßen »Ideologie« degradiert wird); die Rechtfertigung eines ins Metaphysische oder Religiöse erhöhten Kunstanspruchs durch die Expressivität des »Originalgenies« oder die »musikalische Logik« einer als Geist verstandenen Form; die Individualisierung des musikalischen Werkes als Emanzipation von Gattungsnormen, die aus der Zuordnung von sozialen Zwecken und kompositionstechnischen Mitteln entstanden waren; die ökonomische »Warenform« musikalischer Gebilde, die sich in einer komplizierten, auf verschiedenen Niveaus realisierbaren Dialektik von Auffälligkeit und Konventionalität entfaltet; die Zurückdrängung (oder propädeutische Funktionsveränderung) musikalischer Handwerksregeln, die in früheren Epochen für den Tonsatz insgesamt oder für bestimmte Gattungen Geltung beanspruchten, durch Analysemethoden, die (ausgehend von Formmodellen) der Individualität eines Werkes gerecht zu werden trachten, ohne sie jemals restlos in Begriffe fassen zu können; der ästhetische Ehrgeiz musikalischer Gebilde, »verstanden« und als Texte »interpretiert« zu werden, statt lediglich einem Urteil über »Brauchbarkeit« und »Kunstherrlichkeit« zu unterliegen. Und der geschilderte Konnex, der das Grundmuster der europäischen Musikkultur der letzten Jahrhunderte bildet, läßt sich, wie die Analyse zeigte, aus dem emphatischen Werkbegriff als systematischer Mitte entwickeln oder deduzieren, einem Werkbegriff, von dem man darum ohne Übertreibung behaupten kann, er stelle das ästhetische »Paradigma« dar, das eine scheinbar heterogene, geschichtlich »zufällige« Ansammlung charakteristischer Merkmale als Teilmomente eines Systems – und insofern als Gegenstand einer die Grenzen zwischen Disziplinen überschreitenden Systematischen Musikwissenschaft – kenntlich macht." (Dahlhaus 1982, s. 100.)

periodens musikæstetiske diskussion.

Dahlhaus' konstruktion af værkbegrebet er af strukturalistisk eller strukturhistorisk tilsnit, og det er forestillingen om de heterogene faktorer systemiske samvirke, der sætter det problematiske perspektiv for hans æstetikhistoriske arbejder. For at 'forstå' de æstetiske ideers funktion i værkbegrebets virkningsammenhæng, tvinges han til at fremstille materialets ide-indhold så vidt muligt som en konsistent, modsigelsesfri tankebygning. Herom er han for øvrigt selv ganske eksplicit. Han forklarer, at periodens musikæstetiske normer, for at kunne tjene som en æstetisk-teoretisk begrundelse for historieskrivningen, må udarbejdes systematisk eller som en 'dogmatik' i juridisk eller teologisk forstand. Det vil, stadig ifølge Dahlhaus, sige som et system af læresætninger, der er sluttet om sig selv og så vidt muligt er fri for modsigelser men som anerkender at være et system blandt andre og altså uden universel gyldighed.

Reinhard Strohm har givet Dahlhaus' konstruktion af værkbegrebet følgende velanbragte ord med på vejen:

"This model was the ultimate confirmation that the European musical tradition was *sui generis* in the world context. In its characteristic blend of idealism and historical structuralism this discourse is one of the twentieth century defining itself in music; the work-concept that emerged here was our own, not the one prevalent around 1800."¹⁵

Strohm har her et par virkeligt gode pointer:

Sandt er det jo, at udarbejdelsen af værkbegrebet har været nært knyttet til forestillinger om, at europæisk musik og europæisk musikkultur var 'af sin egen art' og adskilte sig principielt fra alle andre folks musik netop i kraft af værkbegrebet og dermed den principielle mulighed for at klart at sondre mellem det musikalske værk som en selvstændig betydningsbærende størrelse og de kulturelle praksisser, som det indgår i. Ideen om europæisk kunstmusik som 'enestående' i ordets bogstavelige betydning har ganske sikkert foresvævet Dahlhaus, og den var eksplicit og positivt vurderet både hos Walter Wiora og Hans-Heinrich Eggebrecht. I fremstillinger af mere entydigt negativt tilsnit, hvor værkbegrebet opfattes som en del af tingsliggende ideologi, der fremmedgør os fra musikkens 'egentlige' væren 'som kultur', spiller forestillinger om principiel egenart også en rolle, men her som genstand for negations- eller emancipationsbestrebelse.

Diskussionen om værkbegrebet er sammenvokset med diskussionen om, hvem vi selv er, og om vores forhold til andre kulturer. Og her er der tale om en slidstærk diskursiv struktur, der bevarer sin identitet også i dristige variationer. Senest har jeg noteret, at Gary Tomlinson i et stykke 'anamnesisk' historieskrivning hævder, at det var det musikteoretiske paradigmeskift omkring år 1800, hvor instrumentalmusikken fra vokalmusikken overtog rollen som musikteoretisk paradigme, der først indebar, at europæisk musikkultur meldte sig ud af en angivelig global konsensus, og som senere lagde grunden til en – forstår man – ulyksalig adskillelse af musikhistorisk og

¹⁵ Strohm, 2000, s. 137.

musiketnologisk metode.¹⁶

Anamnese betyder hos Platon 'sjælens erindring om et tidligere liv', og ordet har også været brugt om et erindringsarbejde, der i sig har en terapeutisk effekt. I vore dages lægevidenskab betyder det 'sygehistorie'. Lægen 'optager anamnese', når han lytter til patientens forklaringer om sygdommens opståen og forløb, og anamnesen lægges sammen med de kliniske undersøgelser til grund for diagnosen, der igen danner grundlaget for beslutningen om den behandling, der skal bringe sygdommen ud af verden. Anamnesisk historieskrivning er altså et velvalgt udtryk for en bestemt type af historieskrivning, der først og fremmest vil vide, hvad der er galt med os i dag, og som ikke bekymrer sig så meget om 'hvordan det egentlig var' dengang!

Denne diskurs "handler ... om det 20. århundrede, som det definerer sig selv i musik; det værkbegreb, der her opstod, var vores eget, ikke et, der herskede omkring år 1800." Sådan lød den anden del af Reinhard Strohms kommentar til Dahlhaus' værkbegreb.

Værkbegrebets historie er mere end noget andet om historien om musikvidenskab i det sene 20. århundrede, den er historien om *os* og om *vores* problemer med at komme til forståelse med os selv, vores fortider og vores relationer til den globale omverden. Den næste fase af diskussionen om det musikalske værks begreb må sætte an her.

Gadamers hermeneutik, hans kritik af historismens objektivitetsidealer og hans lære om historieskrivningens perspektiviske natur er blevet en del af det faste repertoire i vores fags teori- og metodeundervisning. Og den skal ikke modsiges her. Det er stadig lige så umuligt at hæve sig over sin situation og frigøre sig fra sit perspektiv, som det er at løfte sig selv op ved hårene eller at træde ud af sin skygge. Men efter al den virak, som hermeneutikken har været omgivet af i de seneste årtier, er det igen på sin plads at minde om, at der kan være snublende kort fra anerkendelsen af perspektivets uomgængelighed til fejringen af bornertheden og snæversynet. Historikeren bør stadig være udrustet med idealet om at vide 'wie es eigentlich gewesen'¹⁷, og han eller hun bør forstå, at den forandrede situation og det fornyede perspektiv indebærer en mulighed for - og en fordring om - at blotlægge nye sider af det historiske sagsforhold, og ikke blot for at se sig om efter nye muligheder for at positionere sig bekvemt i den aktuelle fagpolitiske eller publicistiske situation.

16 Tomlinson, 2003, s. 31-44.

17 Det er værd at erindre, at Edmund Ranke ikke formulerede sin berømte sætning i positivistisk overmod. Det handler om en klædelig beskedenhed på historievidenskabens vegne: "Man hat der Historie das Amt, die Vergangenheit zu richten, die Mitwelt zum Nutzen zukünftiger Jahre zu belehren, beygemessen: so hoher Aemter unterwindet sich gegenwärtiger Versuch nicht: er will bloß sagen, wie es eigentlich gewesen." Edmund Ranke i *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535*, Berlin & Leipzig 1824, citeret efter Gilbert 1990, s. 19.

Romantisk æstetik – værkæstetik?

Selv om Goehr er forbløffende tilbageholdende, når det gælder ekspliciteringen af de oplagte paralleller mellem diskussionerne og positionerne i *The imaginary Museum of Musical Works* og den forudgående tysksprogede diskussion, er grundtrækkene i hendes konstruktion af et musikkulturelt paradigmeskift omkring 1800 analoge med Dahlhaus'. Det gælder også for dem begge, at deres argumentationsgange så at sige pålægger æstetikhistorien en særlig bevisbyrde. For at få systemet til at gå op, bliver det nødvendigt at antage, at æstetik og teori omkring 1800 formulerede en konsistent forestilling om det musikalske værk. Dahlhaus' forsøg på at læse en værkæstetik ud af tekster af Kant, Herder, Körner og Nägeli bliver – med Reinhard Strohm's ord – ”predictably ambiguous”.¹⁸ I Goehrs bog derimod er der på overfalden ikke megen tvetydighed at spore. Det fremstilles om en ubestridelig historisk kendsgerning, at ’romantic, aesthetic theory’¹⁹ udviklede og artikulerede et abstrakt værkbegreb med vidtrækkende historiske konsekvenser.

Argumentationen for denne påstand er imidlertid alt andet end tillidsvækkende. Beviset, der skulle være fremgået af kapitlet ”Romantic Transcendence” fortaber sig i en flimrende kollage af løsrevne citater, der typisk udlægges uden hensyntagen til den oprindelige kontekst, herunder også det citerede værks sammenhang og argumentationsgang! Således fremstilles Hegel, Schelling, Herder, Novalis, Tieck, Hanslick og mange flere som bidragydere til et fælles værkæstetisk projekt, uden at der på noget tidspunkt spørges til det, der ville kunne bringe denne opfattelse i tvivl²⁰. Goehr definerer romantikbegrebet endog meget bredt: “... the entire description is based on idealist, formalist, and romantic theories of art produced at the eighteenth century. For convenience, I shall refer to this whole body of theory as ’romantic’.”²¹ Hun vedkender sig også sin manglende interesse for romantisk æstetik som et forskningsfelt i sin egen ret: “... I am interested only in describing those aspects of aesthetic theory (and later on, practice) relevant to the emergence of the work-concept, and certainly not every nuance and tenet of romanticism was relevant.”²² Denne erklærede ligestyldighed over for nuancerne og for de stridende tendenser i romantisk æstetik og filosofi hævner sig. Ikke blot fører den til et generaliserende og misvisende historisk

18 Strohm 2000, s. 137.

19 Goehr 1994, s. 242.

20 Blot et eksempel: Goehr indrangerer Herder som en af bidragyderne til udviklingen af det romantiske idekompleks omkring den æstetiske transcendens. Det sker under henvisning til en passage fra *Kalligone* (citeret i Huray & Day 1981), hvor guds frygt nævnes som det princip, der muliggjorde musikkens løsrivelse fra mime og dans, men under forbigåelse af det – ganske tungtvejende – forhold, at Herders æstetiske hovedværk *Kalligone* er skrevet i eksplicit opposition til Immanuel Kants transcendentalfilosofi, og at det i lange stræk er præget af en meget dennesidig 1700-talsånd. Se Goehr 1994, s. 157.

21 Goehr 1994, s. 121.

22 Goehr 1994, s. 121.

billede. Den spænder også ben for Goehrs eget projekt. Goehr ser rigtigt, at et musikalsk værkbegreb for at have de musikkulturelle konsekvenser, som Goehr tiltænker det, må sammenføre det, der i hendes sprogbrug hedder 'romantisk transcendens' og 'formalisme', altså at ideen om musikkens metafysiske henvisningskarakter må forenes med en ontologi, der gør den komponerede struktur (formen i videste forstand) til lokus for værkets identitet. Hun synes at tage denne sammenføring for givet, selv om nærlæsninger hos flere af de skribenter hun trækker på, giver stærke argumenter for, at en sådan sammenføring ikke finder sted eller kun optræder glimtvis.²³

I Danmark forbinder vi talemåden 'at blive forvirret på et højere niveau' med kernefysikeren Niels Bohr og hans arbejde med moderne kvantefysik. Talemåden byder sig til for beskrivelsen af forholdet mellem Goehr og Dahlhaus. Men den har kronologien imod sig. Som æstetikhistoriker var Dahlhaus 'forvirret på et højere plan', længe før Goehr meldte sig på scenen.

Dahlhaus demonstrerer en helt anderledes sans for detaljen hos de romantiske skribenter. Men hans læsning var også tendentiøs. I indledningskapitlet til sit æstetikhistoriske hovedværk *Die Idee der absoluten Musik*²⁴ bevægede Dahlhaus sig hastigt gennem Karl-Philipp Moritz' før-romantiske, litterære æstetik, Novalis' og Schlegels romantiske digtningsteori og Wackenroders og Tiecks pietistisk farvede musiksværmeri, og alt dette fremstilledes, som var det dele af en homogen historisk udviklingskæde, der foreløbigt kulminerede i E.T.A. Hoffmanns anmeldelse af Beethovens 5. symfoni, hvor sammenhængen mellem 'den absolutte musik' som rationelle struktur ('formalisme') og som anelsesfuld henvisning til 'det absolutte' (transcendens) stærkest kommer til orde. Hermed knæsattes forståelsen af 'den egentlige romantiske musikæstetik' som en værkæstetik med et strukturelt begrundet selvberørende værk som sin paradigmatiske genstand. Denne forståelse udvikledes yderligere i kapitlet "Musikalsk logik og sprogkarakter", hvor det hævdedes, at autonomitanke ville være forblevet "... et tankespind ... med luftrødder" - hvis ikke den havde kunnet stabilisere sig i relationen til sin genstand: en instrumentalmusik "af offentligt anerkendt rang", og hvis ikke den kunne knytte an til "reelle og væsentlige kendetegn ved genstanden selv", hvilket for Dahlhaus ville sige "kompositionsteknisk-æstetiske momenter"²⁵ - eller på bedre dansk: strukturelle kendetegn ved musikværkerne selv. Dahlhaus forestillede sig altså et historisk virksomt gensidigt bekræftende forhold mellem den æstetiske autonomitanke og en strukturelt betinget autonomi 'i tingen selv'

Dahlhaus' fremstilling af romantikkens musikanskuelser som et æstetisk system med det absolutte tonekunstværk som det paradigmatiske centrum er ikke 'et tan-

23 F.eks. er Novalis' relation til værkæstetikken problematisk og tvetydig. Hans musikæstetik er i hovedsagen en modernisering af pythagoræisk-platoniske tankegange snarere end værkæstetik med formalistisk tendens. Se Sørensen 2003, s. 61-80.

24 Dahlhaus 1978.

25 Dahlhaus 1978, s. 105.

kespind med lufttrødder'. Den er en inspirerende, men også udtalt ensidig, historiskrivning.

Både Dahlhaus og Goehr tvinger stoffet mod homogenitet og konsistens, men begge møder hård modstand. Det er mere end svært at finde en dogmatisk værkæstetik udtrykt i den tyske romantik! Tysk romantisk poetik, æstetik, erkendelseslære og naturfilosofi handler om at ville begribe verden som én stor sammenhæng – en modsigelsesfyldt og dynamisk sammenhæng, men stadigvæk en sammenhæng. Derfor har den også kun ringe tilbøjelighed til at ville udgrænse kunstværket som et privilegeret område for intentioners realisering eller ideers tilsynekomst. Langt mere affinitet har den til de tanker om musikken som noget allestedsnærværende, forenende og forbindende, som jeg skitserede i min indledning. Novalis, Jena-romantikkenes unge geni, skriver i et af sine fragmenter, at ”musikken grundforhold egentlig forekommer” ham at være ”naturens grundforhold”, men forklarer senere i samme gådefulde tekst, at naturfænomenerne selv er ”forgangne historiske væsener”, og at naturen er en ’forstenet Zauberstadt’.²⁶ Således tænker han grænsen mellem natur og ånd ud af verden. Det er romantisk tankegang, og det er en tankegang, der ikke levner megen plads til ideen om et sluttet, selvberørende musikværk!

Romantikken ’inklusive’ musikbegreb. Et litterært eksempel

I skønlitteraturen er udtrykkene for den tyske romantiks ’inklusive’ musikbegreb legio, men her må jeg begrænse mig til et enkelt eksempel, og valget er faldet på Heinrich von Kleists novelle *Die heilige Cecilia. Oder der Gewalt der Musik*.

Lidt om handlingen:

Tiden er slutningen af det 16. århundrede. Stedet er den tyske by Aachen.

Fire nederlandske brødre, der tilfældigt er i byen, får det indfald at gennemføre et ikonoklastisk overfald på nærliggende klosterkirke. Det skal ske under højtideligheden af den katolske ”kristi legemsfest”, og de fire brødre samler en blandet skare af bøller og oprørske ungdom til at udføre udåden.

Nu er det imidlertid sådan, at nonnerne i dette kloster musicerer, og at man råder over en særligt fremragende ”kapelmester” i skikkelse af Søster Antonia. Man råder også over partituret til en særligt fremragende ”ældgammel messe” af en ubekendt italiensk mester - en messe med hvilken klosterets orkester ”på grund af den særlige hellighed og herlighed, med hvilken den var digtet, tidligere havde frembragt de al-

²⁶ Fragmentet lyder sin ’helhed’: ”Die musicalischen Verhältnisse scheinen mir recht eigentlich die Grundverh[ältnisse] der Natur zu seyn. / Krystallisationen: acustische Figuren chemischer Schwingungen. (chemischer Sinn) / Genialische, edle, divinatorische, wunderthätige, Kluge, dumme etc. Pflanzen, Thiere, Steine, Elemente etc. Unendliche Individualitaet dieser Wesen – Ihr musicalischer, und Individualsinn – Ihr Character – ihre Neigungen etc. / Es sind vergangene, geschichtliche Wesen. Die Natur ist eine versteinerte Zauberstadt.” Novalis 1999, s. 761.

lerstørste virkninger”.²⁷

Vidende om det forestående angreb, der var planlagt til at finde sted under selve gudstjenesten, ønsker abbedissen, at netop denne messe skal spilles ved gudstjenesten. Men uheldet vil, at Søster Antonia, der som den eneste er i stand til at dirigere dette værk, ligger bevidstløs af en nervefeber i sin celle. I mangel af bedre mulighed får de rystende og bævende søstre besked på at spille et tilfældigt oratorium, som de forventes at kunne klare uden dirigenten.

Gudstjenesten skal til at begynde, nonnerne famler med noderne til oratoriet og deres instrumenter, mens fortroppen af billedstormerskaren står i kirkerummet. Netop da kommer Søster Antonia til syne, omdeler noderne til 'den ældgamle messe' og sætter sig til orglet for at dirigere. Herved blev der ”en vidunderlig trøst i de fromme kvinders hjerter”, og

... [o]ratoriet blev opført med den højeste og herligste musikalske pragt. Under hele fremførelsen bevægede sig ikke det mindste åndedrag i kirkerummet og på bænken, særligt ved Salve Regine og endnu mere ved Gloria in Excelsis, var det, som alle i kirken var døde. Trods de fire gudsforbandede brødre og deres medløbere rørte sig ikke det mindste støv på kirkegulvet, og klosteret bestod ...²⁸

Kirken og klosteret blev altså reddet, og det skete 'ved musikkens magt'. Men hvor i det sammensatte musikalske fænomen, tænker Kleist sig denne magt lokaliseret?

Vi fortsætter med dette spørgsmål i baghovedet.

Fortællingen springer nu 6 år frem i tiden, hvor de fire brødres mor kommer Aachen til for at søge efter brødrene, der har været forsvundet siden begivenhederne i kirken.

Hun finder dem i en celle i byens galehus, hvor de tilbringer deres dage siddende i lange sorte kjortler, ubevægelige omkring et bord, hvor der står et krucifiks. De er stivnet i bøn, og deres livløse ubevægelighed afbrydes kun hver nat i midnatstimen, hvor de rejser sig og "intonerer Gloria in Excelsis".

Moderens videre undersøgelser af brødrenes skæbne afslører, at deres adfærdsmønster havde fundet sin blivende form allerede på dagen for den afværgede billedstorm i klosterkirken og i den efterfølgende nat. Ved venners hjælp er de fire blevet bragt tilbage til et gæstgiveri i byen, efter at være blevet fundet paralyserede i kirken. Et øjenvidne beretter til moderen om brødrenes første nat i asylet:

Nu pludselig slår midnatstimen, og efter et øjeblik at have lyttet til klokkenes dumpe klang, rejser Deres fire sønner sig pludselig i samtidig bevægelse, og medens vi lader vores servietter synke og fulde af ængstelig forventning om hvad sælsomt og foruroligende, der vil følge på en så sælsom og skræmmende begyndelse, ser over mod dem,

27 Heinrich von Kleist: "Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik" (1810). I Reinhard 1987, s. 8. Forf's oversættelse.

28 Reinhard 1987, s. 9. Forf's oversættelse.

intonerer de Gloria in Excelsis med en forfærdelig og gruppvækkende stemme. Sådan må det være at høre leoparder og ulve, når de i den isnende vintertid brøler mod firmamentet. Husets piller, jeg forsikrer Dem, rystede, og vinduerne, der ramtes af deres synlige ånde, truede klirrende med at bryde sammen, som blev ruderne ramt af tunge håndfulde sand. Ved dette gruppvækkende optrin styrtede vi sanseløse og med håret rejst på vores hoveder rundt mellem hinanden; vi glemte hat og frakke og fordelte os i de omliggende gader, der på kort tid var blevet fyldt med mere end hundrede forskrækkede mennesker, der var blevet jaget op af deres senge...”²⁹

Moderens fortsætter sin undersøgelse, og flere detaljer kommer for dagen. Herunder den bemærkelsesværdige, at troværdige vidneudsagn bevidner, at Søster Antonia, imedens hun ledede den opførelsen af den ældgamle messe, lå bevidstløs og lammet i sin celle. Dette forklares dog katolsk: ved et edikt fra ærkebiskoppen, der lader vide, at den hellige Sankt Cæcilia netop i det pågældende tidsrum havde stået bag en lang række mirakler.

Vi erfarer også, at moderen på et tidspunkt kommer i nærkontakt med partituret til messen. Hun betragter ”de ukendte trolddomsagtige tegn”, og igen er der magi i luften:

Det var som hele den musikkens skræk, som havde fordærvet hendes sønner, kredsende søgende over hendes hoved; hun følte det, som skulle hun berøves sine sanser blot ved dette syn, og efter at hun - med en uendelige gestus af ydmyghed og underkastelse for den guddommelige almagt - havde trykket nodebladet mod sine læber, satte hun sig hurtigt tilbage i sin stol.³⁰

Endelig erfarer vi, at de fire brødre fortsatte deres regelbundne liv i galeanstalten, indtil de i en høj alder døde ”en munter og fornøjet død”.

Kleist giver ord til romantikkens fascination af musikken som virkning, som indgriben, som magt - og netop som en tvetydig magt, hvor både det guddommelige og det dæmoniske kan være på færde.

Og Kleist er en ægte romantiker i sin forvirring i spørgsmålet, om hvor denne gådefulde magt er lokaliseret. Alle muligheder er til stede, og de er ikke ordnet hierarkisk.

Hvorfra udgår virkningerne, hvor er autoriteten, betydningen, kraften placeret?

Hos autoren, dvs. hos ’den ukendte mester’?

Eller kunne det være i kompositionens strukturelle egenart, dens ’kunstfærdighed’?

I partituret, måske? Eller hos den gudbenådede dirigent?

Eller er dens egentlige sted overleveringen? Vi husker, at messen var ’ældgamme’.

Eller skal vi måske et skridt længere tilbage? Til den ’hellighed og herlighed’, hvor med værket var ’digtet’, det vil sige til ideen, ånden eller guddommen bag?

29 Reinhard 1987, s. 13. Forf’s oversættelse.

30 Reinhard 1987, s. 16. Forf’s oversættelse.

Kleist tekst svarer i en vis forstand ja til alle disse forslag. Og han roder sig dermed ud i nogle velgørende paradokser. Set fra en værkæstetisk vinkel er det jo f.eks. 'den samme musik', der indgiver nonnerne mod, fatning og i deres udførelse løfter os på brede vinger højt op i den himmelske velklangs regioner, men som i brødrenes udførelse lyder som ulve og leoparder, som truer med at knuse vinduesglasset, og som jager gode borgere ud af deres senge og lader dem fare sanseløst rundt i gaderne uden hat og jakke. Musik som opførelse, som en konkret klangbegivenhed og fysisk magt, har altså i Kleists tekst samme prioritet som musik som 'værk' og som 'kunst' i moderne forstand.

Og hvorfor ikke undervejs prøve en helt tredje mulighed: partituret som en magisk genstand, der udøver sin virkning af sig selv, uanset om dens hieroglyffer bliver interpreteret.

Romantikeren Kleist har ikke besluttet sig for et musikæstetisk paradigme. I en vis - produktiv - forstand, ved han ikke, hvad musik er. Mulighederne holdes åbne. Det hele får lov at være der, og der er efter romantisk sædvane meget af det hele.

Hvis vi nu hævder, at europæisk kunstmusik er ide, skrift, opførelse, reception, kunne man som en slags afslutning sige, at Kleist bevæger sig frit mellem disse instanser, og lader tingene være uanset de modsigelser, der opstår. Derved bliver han uforståelig for den, der møder op med for sikker viden om, hvad det drejer sig om. Men en som talerør for romantikkens musikforståelser er han givende dialogpartner for den, der har lyst til at sætte noget på spil.

Referencer

- Blankenburg, Walter 1972: "Überlieferung von Martin Luthers i: *Luther Jahrbuch* 1972, Hamburg
- Dahlhaus, Carl 1978: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel
- Dahlhaus, Carl 1982: "Ästhetik und Musikästhetik", kapitel IV af Carl Dahlhaus: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10, Laaber
- Gilbert, Felix 1990: *History: Politics of Culture?*, Princeton
- Goehr, Lydia 1994: *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford
- Hanslick, Eduard 1854: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig
- Hegel, Georg, Wilhelm Friedrich 1986: *Werke*, Bd.15, Frankfurt am Main
- Hurray, Peter le & Day, James 1981 (eds.): *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*. Cambridge
- Herder, Johann Gottfried 1800: *Kalligone. Vom Angenehmen und Schönen*. Erster Teil, Leipzig
- Reinhard, Kiefer 1987 (ed.): *Musiknovellen des 19. Jahrhunderts*, Kassel & Basel
- Motte-Haber, Helga de la (ed.) 1996: *Klangkunst*. [Programbog for festivalen Sonambiente Berlin 1996] München
- Sørensen, Søren Møller 2003a: "Har De set den tyske professors toner? Om Chladnis klangfigurer og Ørstedes musikæstetik", i *Musik & Forskning* 28 (2003) s. 7-42.
- Sørensen, Søren Møller 2003b: "Unser Denken ist schlechterdings nur eine Galvanisation..." Om mødet mellem naturvidenskab, digtningsteori og musikæstetik hos Novalis." *Danish Yearbook of Musicology* 31, 2003 s. 61-80.

- Sørensen, Søren Møller 2007: "Sound without properties? German 19t-century discourses on the parametrical hierarchy", udkommer i tidsskriftet *Paragrana* (Berlin) foråret 2007
- Novalis 1999: *Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergers, Bd.2, Das philosophisch-theoretischen Werk*, Darmstadt
- Strohm, Reinhard 2000: "Looking back at Ourselves. The Problem with the Work-Concept, i: Michael Talbot (ed.): *The Musical Work. Reality or Invention*, Liverpool 2000
- Talbot, Michael 2000 (ed.): *The Musical Work. Reality or Invention*. Liverpool
- Tomlinson, Gary 2003: "Musicology, Anthropology, History", i: M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton: *The Cultural Study of Music*, New York

Summary

Romanticism in the rear view mirror

The article engages in the discussion of the aesthetics of the German romanticists and the emergence of the concept of the musical work. In many contributions to this debate – most noticeably those of Carl Dahlhaus – German romanticism is pointed out as the main contributor to the development of the work concept. This article argues that the strong link between the romanticists and the aesthetics of the musical work asserted by Dahlhaus and his followers needs to be reconsidered. Apparently we have to do with a kind of anamnestic historiography, where contemporary issues in the historiographer's intellectual environment too forcefully impose a too narrow perspective. A less biased reading reveals a multifarious and open discourse with relatively little emphasis on the work issue and a delicate attentiveness to immediate sensual qualities of sound.

Om författaren

Søren Møller Sørensen är lektor i musikvetenskap vid Köpenhams universitet sedan 1998. Doktorsavhandlingen (1992) presenterade en bred historisk undersökning av det musikaliska verkbegreppet. Senare arbeten har avhandlat nutida konstmusik och musikvetenskapens teorier och metoder. För närvarande arbetar Sørensen med ett klangforskningsprojekt som förenar ett historiskt och ett samtida perspektiv.