

STM 1996

**Arnold Schönberg og Paul Hindemith:
Individualister på funksjonalistisk grunn**

Av Magnar Breivik

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Arnold Schönberg og Paul Hindemith: Individualister på funksjonalistisk grunn

Magnar Breivik

I.

Arnold Schönberg og Paul Hindemith har for lengst gått inn i historien som to av det 20. århundres klassikere. I tillegg til sin omfattende musikalske produksjon, lot de begge også sine tanker stå fram gjennom skrift og tale. Deres innsats som pedagoger og musikalske veivisere har uten tvil vært av avgjørende betydning for utviklingen av århundrets musikk. I det følgende er det sider ved nettopp disse to komponistpersonlighetens musikktenkning som skal stå i fokus.

La meg starte med å plassere dem i tid. Schönberg var født i Wien i 1874, mens Hindemith ble født i nærheten av Frankfurt am Main vel 20 år etterpå, i 1895. Schönberg sto på terskelen til sin komponistkarriere forrige gang verden nærmet seg et selskifte. Hindemith kom for fullt inn på komponistenes arena rundt 1920, i det turbulente kulturklima som fulgte 1. verdenskrig. De to komponistene tilhørte dermed to kunstnergenerasjoner, og dette er ikke uten betydning når de nevnes i samme åndedrag. Et annet viktig moment er det faktum at Schönberg utviklet fundamentet for sin musikkforståelse i det intellektuelle miljø i Wien rundt århundreskiftet. Hindemiths musikkoppfatning kom i stor grad til å bli gjennomsyret av hans egne erfaringer som utøvende musiker.

Men i 1920-årene møtes Schönbergs og Hindemiths veier. Begge blir de regnet som ledende representanter for den såkalt *nye* musikk i det tyskspråklige område, om enn på noe forskjellig vis. Schönbergs pantonale forståelse – populært kalt hans *atonalitet* – kulminerer i prinsippene bak den tolvtonemetode han presenterer mot midten av dette tiåret. Ikke lenge etter er det Hindemith begynner å moderere sitt tonespråk. Han blir opptatt av spørsmål som angår forholdet mellom musikken og folk flest, og man begynner å øyne hans senere så sterke forsvar for tonalitetsens grunnprinsipper. I dette bilde er det Schönberg og Hindemith gjerne framstår som representanter for to hovedveier i det 20. århundres musikk.

I 1920-årene er det også Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969) trer fram i lyset. Selv om Adorno har mistet noe av den selvfølgeligelige posisjon han hadde tidligere, må han utvilsomt karakteriseres som en av de aller mest betydningsfulle tenkere i det

20. århundre. I hans bemerkelsesverdige intellektuelle kapasitet inngikk også sterke anlegg for musikalsk analyse og komposisjon. I sin tid fikk han undervisning av Bernhard Sekles, som også hadde vært Hindemiths komposisjonslærer.

På denne tiden blir Hindemith betraktet som en av de aller mest lovende blant de unge tyske komponister. I begynnelsen av tiåret finner vi også Adorno blant hans mange beundrere. Men fra vårparten i 1925 skjer det en merkbar endring av denne positive holdning: Adorno blir komposisjonselev hos Alban Berg, og fra da av i stadig økende grad den andre wienerskoles talsmann.¹ Samtidig utvikler han seg til å bli en av Hindemiths mest velartikulerte kritikere. Adorno medvirker kanskje mer enn noen annen til å gi komposisjonsprinsipper og hovedtanker i den andre wienerskole intellektuelt og filosofisk belegg. Samtidig bygger han opp under det moderne menneskes selvforståelse og stimulerer dets fremadrettede kulturforståelse. I denne prosessen blir Hindemith holdt fram som en motpol. Han blir representanten for den mer ubeviste musikanntype, som – enten han vil det eller ei – konserverer det bestående og dermed er dømt til å lede musikken inn i regresjonens blindgater.² Det etableres dermed temmelig klare grenseopp ganger. Å gi Adorno eneansvaret for disse er selvfølgelig å gå for langt. Men han har utvilsomt vært med på å trekke skillelinjene opp, og det kanskje i kraftigste laget. Disse linjene har vært med på å prege det 20. århundres musikkforståelse og musikkhistorieskriving generelt, og Schönberg- og Hindemith-resepsjonen spesielt.

Den oppfatning av Schönbergs og Hindemiths utviklingsgang som framkommer i musikkhistoriske oversikter og oppslagsverk, er nok velkjent for de fleste. Jeg skal likevel raskt skissere disse som et bakteppe for den videre framstilling:

Arnold Schönberg (d. 1951) beskrives gjerne som å starte som senromantiker. Han utvikler så en såkalt *fri atonal stil* som fører ham inn i en intens musikalsk ekspresjonisme. Dodekafonien og hans rekketeknikk i 1920-årene blir gjerne oppfattet som en *bundet atonal stil*, som enten betraktes som et følgeriktig utviklingstrinn eller som et ytterligere brudd med det forgangne. Betegnelsen *neoklassisisme* blir gjerne knyttet til noen av hans verker fra 1920-årene. Etter dette kommer en tid da Schönberg viser større frihet i forhold til sine kompositoriske nyvinninger.

En del av de samme utviklingstrekk knyttes gjerne til Paul Hindemith (d. 1963). Han starter opp som en noe vanskeligere definerbar senromantiker, svinger innom ekspresjonismen, og utvikler så en kompositorisk identitet som er nært knyttet til be-

-
1. Jfr. Stephan, Rudolf: "Adorno und Hindemith. Zum Verständnis einer schwierigen Beziehung" i *Hindemith-Jahrbuch 1978/VII*, Mainz 1980, s.24–53.
 2. Jfr. f.eks. Adorno, Theodor Wiesengrund.: "Ad vocem Hindemith – Eine Dokumentation" i *Gesammelte Schriften 17 – Musikalische Schriften IV*, Frankfurt am Main 1970, s. 210–246.

tegnelser som *neobarokk*, *neoklassisme* og *Neue Sachlichkeit*. Hindemith blir etter hvert mer orientert mot det tonalt sett avklarede og klanglig avrundede. Denne senere tendensen tilskrives gjerne hans interesse for amatørfenomenet og hans ansvarsfølelse overfor den musikalske kommunikasjon i det samfunn han er del av.

Schönberg og Hindemith oppfattes naturligvis som svært forskjellige stilistisk sett. Samtidig presses deler av deres produksjon gjerne inn i stilistiske fellesbåser. Jeg skal la grunnlagsproblematikken omkring stilbegrepene ligge, og heller fokusere på to andre momenter som skiller Schönbergs og Hindemiths musikkforståelse.

Det ene moment er spørsmål tilknyttet *tonalitätsbegrepet*. Disse spørsmål får avgjørende konsekvenser for det vi kan benevne som deres kunstneriske materialforståelse. Det andre moment er knyttet til spørsmål om musikkens mål, betydning og funksjon i en moderne tid. På det område som her åpnes opp, finner vi også de mest sentrale blant Adornos betraktninger.

II.

En trenger hverken være kunstner eller filosof for å skjønne at spørsmål om det kunstneriske materiale og kunstens mål er av grunnleggende viktighet. At problematikken innenfor disse felt også kan føre med seg temmelig divergerende synspunkter tør være åpenbart for noen og enhver. Men la oss holde oss fast ved Schönberg og Hindemith og oppfatningen av disse som representanter for to ulike veier gjennom det 20. århundre. Dersom vi går dypere ned i deres musikkforståelse, samtidig som vi forsøker å gjennomlyse den stilistiske overflaten, vil vi likevel finne vesenstrekk som plasserer dem på en felles grunn. Og tankegodset i *funksjonalismen*, slik vi ser den utmyntet i det 20. århundres arkitektur og design, har spilt en avgjørende rolle i opparbeidelsen av denne grunnen.

Målet med det følgende er ikke å rokke ved etablerte stilbetegnelser, musikkhistoriske kategorier eller genre. Hensikten er heller å peke på vesenstrekk i det erkjennelsesmessige fundament som ligger *under* disse fenomener innenfor den kulturhistoriske periode søkelyset rettes mot.

Funksjonalismen innenfor arkitektur og design tar opp i seg to hovedforståelser av begrepet *funksjon*. For det første refererer funksjonalisme til de konstruktive indre prinsipper, til de momenter som til syvende og sist konstituerer selve verket. Verkets komponenter og deler spiller sammen, de har alle en funksjon i helheten. Og innenfor en slik forståelse legges det ikke skjul på de konstruktive elementer. Det er heller tvert om: De konstruktive elementer stilles til skue og erkjennes som en positivt konstituerende faktor i den helhetlige verkopplevelse.

For det andre refererer funksjonalisme til verkets funksjon i en større sammenheng, til den helhet verket er en del av, eller til den vekselvirkning verket står i med omgi-

velsene. Det er nok denne forståelse som assosieres sterkest med funksjonalismen som stilbetegnelse. En oppfatning av at verkets berettigelse ligger i et snevert og avgrenset bruksformål har heftet ved den mer trivielle forståelse av funksjonalismebegrepet. At forståelsen av verkets funksjon innenfor funksjonalismebegrepet er langt mer nyansert enn som så, er et område jeg kommer nærmere inn på siden.³

Som stilistisk uttrykk befestet funksjonalismen seg særlig 1930-årene. Samtidig har begrepet funksjonalisme preget storparten av det 20. århundre. Fundamentet for funksjonalismen kan sammenfattes i et begrep bestående av tre nivåer:

- 1) *Funksjonell materialbehandling*
- 2) *Funksjonell formgivning*
- 3) *Oppmerksomhet omkring verkets funksjon i en større sammenheng.*

Disse tre nivåer er vevet inn i hverandre, og er dermed heller å betrakte som en treenighet enn som en tredeling.⁴

De tanker som danner utgangspunkt for dette begrepet gir seg også utslag i Schönbergs og Hindemiths respektive musikk-syn. Men når jeg i det følgende bruker betegnelsen *musikalisk funksjonalisme*, er det viktig å ha klart for seg at utgangspunktet for denne ligger i arkitektur- og design, og altså ikke i de hevdvunne musikkhistoriske kategorier.⁵ Termen er ingen stilbetegnelse brukt i den tidsperiode det er snakk om, og må dermed ikke forveksles med en betegnelse som *funksjonell musikk*. Det er hele tiden snakk om en begrepsmessig *rekonstruksjon*, som tar utgangspunkt i det tankegods som kan sies å ligge som et fundament *under* den tradisjonelle musikkhistoriske forståelse.

III.

Som tidligere antydte befant Schönberg seg sentralt i det intellektuelle miljø i Wien rundt århundreskiftet. Av særlig betydning var kretsen rundt forfatteren, litteraten og foredragsholderen Karl Kraus (1874–1936). Men la det med en gang være sagt at dette miljøet favnet om mange forskjelligartete synspunkter, og at det besto av en rekke personligheter som har hatt stor betydning for det 20. århundres kunst- og kulturhisto-

-
3. Adorno framsetter for øvrig interessante betraktninger omkring funksjonalismebegrepet i "Funktionalismus heute" i *Ohne Leitbild – Parva Aesthetica* gjengitt i *Gesammelte Schriften Band 10/1*, Frankfurt am Main 1977, s.375–395.
 4. For en mer omfattende drøftelse av funksjonalismebegrepet anbefales Wellmer, Albrecht: "Kunst und industrielle Produktion" i *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne – Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main 1985/1993, s.115–134.
 5. Såvidt jeg har kunnet bringe på det rene er det kun Carl Dahlhaus som har brukt betegnelsen tidligere, i artikkelen "Musikalischer Funktionalismus" gjengitt i *Schönberg und andere – Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, s. 57–71.

rie.⁶ Et trekk som likevel peker seg ut, er den kompromissløst kritiske holdning til den tid man befinner seg i. Denne kritikk blir en viktig bestanddel i funksjonalismens idégrunnlag. Kraus slår an tonen i en kritikk av språk, samfunn og kultur, ikke minst gjennom sitt tidsskrift *Die Fackel*.⁷ Arkitekten Adolf Loos (1870–1933) blir beryktet for sin design- og arkitekturkritikk,⁸ og Ludwig Wittgenstein (1889–1951) blir berømt for sin filosofikritikk. Arnold Schönberg blir tidens famøse kritiker av musikkens tilstand på terskelen til et nytt århundre. Generelt sett er det skepsisen til alt som kan smake av kunstighet, overfladiskhet og falskhet som kjennetegner denne kritikken. – Og i det radikale miljø var det en utbredt oppfatning at overfladiskheten og falskheten hadde særdeles gode vekstvilkår i Wien, ikke minst den florerende, men akk så uthulte, historisme. – I dette klima utvikles den kritikkpregede jakt på *sannheten*, den tidløse substans som måtte ligge *inni* og *under*. Her finner vi dermed et viktig utgangspunkt for den dreining av oppmerksomheten fra kunstnerisk *skjønnhet* til *sannhet* som blir så karakteristisk for det 20. århundres modernisme. Men det er ikke dermed sagt at begrepene *skjønnhet* og *sannhet* er å betrakte som motsetningspar, selv om en ofte ser det framstilt slik.

Forståelsen av det kunstneriske materiale blir av stor betydning i denne sannhets-søken. I begynnelsen av århundret begynner man i avantgardistiske arkitektkretser å snakke om troskap mot materialet – *Materialgerechtigkeit*.⁹ I 1908 kommer Adolf Loos' essay "Ornament und Verbrechen", og dette lille skrift er blitt stående som en varde i funksjonalismens tidlige utvikling.¹⁰ Det er forkastelsen og fordømmelsen av ornamentet som er poenget her. Å gjøre bruk av ornamentet betyr å sløse med materiale, arbeidstid og penger, mener Loos. Ornamentet knyttes til *umoral* på mange finurlige måter, og det moralske aspektet kommer til å bli et karakteristisk trekk i funksjonalismens ideologi.

Le Corbusier [Charles Edouard Jeanneret] (1887–1965), en av funksjonalismens mest innflytelsesrike arkitekter, er opptatt av at den moderne tids materialer – stål, glass og armert betong – har et særskilt *konstruksjonspotensiale*.¹¹ Til grunn for dette

6. Jfr. Schorske, Carl E.: *Fin-de siècle VIENNA – Politics and Culture*, New York 1961/1980 og Janik, Allan og Toulmin, Stephen: *Wittgenstein's VIENNA*, New York 1973.

7. Tidsskriftet *Die Fackel* utkom i 922 nr. i perioden 1899–1936.

8. Jfr. f.eks. Loos, Adolf: "Architektur" i *Sämtliche Schriften I*, Wien 1962, s.302–318.

9. Dette var for øvrig en term også Schönberg kom til å benytte seg av. Se Hansen, Mathias: *Arnold Schönberg Ein Konzept der Moderne*, Kassel 1993, s.196.

10. Se note 8, s.276–288.

Dette essay finnes også, sammen med andre sentrale tekster fra Loos' hånd, oversatt til svensk av Claudia Berghus/Gunhild Pettersson/Olle Tillquist i *Ornament och brott – fyra texter om arkitektur*, Göteborg 1985, s.11–21.

11. Corbusier, Le: *Towards a New Architecture* (oversettelse av *Vers Une Architecture* [1923] ved Frederick Etchells), London 1927/1946, s.13.

synspunkt ligger erkjennelsen av at ethvert materiale har en *egenvilje* som den kunstneriske vilje må samarbeide med. Innenfor denne forståelse har ånden på ingen måte det fulle herredømme over materien. Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969), den siste direktøren ved Bauhaus, uttrykker det slik:

We can also learn from a brick. How sensible is this small handy shape, so useful for every purpose! What logic in its bonding, pattern and texture! What richness in the simplest wall surface! But what discipline this material imposes! Thus each material has its specific characteristics which we must understand if we want to use it.¹²

Henvisninger til logikk, disiplin og rasjonalitet blir karakteristisk for funksjonalismens materialforståelse.

De materialtyper arkitektene benytter seg av er relativt entydige i sin substans, selv om oppfatningen av deres iboende muligheter kan variere. Det musikalske materialbegrep er dessverre ikke like entydig. Begrepet er i seg selv såpass omfattende at vi ikke kan gi det en fyllestgjørende behandling her. Det jeg må nøye meg med, er å påpeke det felles utgangspunkt – i det minste i den tidsperiode det er snakk om – som ligger i oppfatningen av at enkelttonene representerer en grunnsubstans som må materialisere seg gjennom intervallmessig horisontalbevegelse, vertikal samklang, rytmer, klangfarger osv. Det avgjørende spørsmål blir hvor det musikalske materialets *egenvilje*, eller logikk, ligger.

I det 19. århundre var betegnelsen musikalsk logikk gjerne knyttet til motiv og harmonikk. Disse to elementene var nært forbundet med den tradisjonelle tonalitetsoppfatning. Hva så når denne tonalitetsoppfatning i siste del av århundret begynner å løse seg opp? Det er ikke uventet at oppfatningen av det musikalske materiales egenvilje i første rekke kommer til å knytte seg til grunnforståelsen av selve tonalitetsfenomenet og de konsekvenser dette må få for bl.a. det motiviske arbeid.

En kan si at to hovedsynspunkter kommer til å stå mot hverandre. Adorno er en markant talsmann for det ene synspunktet. Etter hans mening er det musikalske materiale historisk og sosiologisk sedimentert. Den musikalske utvikling og de vekslende samfunnsforhold har avleiret seg i det musikalske materiale, og dermed også i vår oppfatning av det. Komponisten må ta konsekvensen av denne kjensgjerning, og alltid være på høyde med utviklingen. Han må til fulle erkjenne materialets "aktuelle situasjon". Tonaliteten, eller rettere sagt den tradisjonelle tonalitetsoppfatning, er på ingen måte universell eller tidløs, mener Adorno. Den er altså ikke fundert på naturlover e.l. Den har heller tatt plass i vår "annen natur", i vår underbevissthet.

12. Mies van der Rohe, Ludwig: "Inaugural Address as Director of Architecture at Armour Institute of Technology" (1938), gjengitt i Johnson, Philip C.: *Mies van der Rohe*, New York 1947, s.193.

Hindemith er blant dem som forbindes sterkest med det andre hovedsynspunkt. Musikken har gjennomgått en utvikling mot stadig mer gjennomgripende kromatikk, mener han. Men tonaliteten – eller rettere sagt tonalitetens prinsipper – må likevel ha sin hjemstavn i naturen. Vi kan bestemme renhet og urenhet, fastslår Hindemith, og når to toner spilles sammen, eller etter hverandre, vil alltid den ene tonen oppleves som viktigere enn den andre. Disse særegenheter ved den menneskelige opplevelsesevne knytter han til partialtonefenomenet – i hans terminologi *overtonefenomenet*. I dette fenomen skjuler det seg en ufravikelig logikk som mennesket kan orientere seg i ved hjelp av sitt gehør, påstår Hindemith.

Som tidligere nevnt var Adorno en sterk talsmann for den andre wienerskole. Det er derfor ikke til å undres over at vi finner fundamentale likhetstrekk mellom hans synspunkter og Schönbergs oppfatninger. Også Schönberg betrakter materialet som historisk basert. Hans kritiske holdning i denne forbindelse går mot det han betrakter som avlegse konvensjoner. Men samtidig er Schönberg opptatt av å ta vare på det han betrakter som bærekraftige musikalske tradisjoner. Den tradisjonelle tonalitetsoppfatning er basert på konvensjoner, mener han, det vi i realiteten må forholde oss til er *pantonaliteten*. Likevel brukes gjerne betegnelsen fri atonalitet på den musikk Schönberg skriver etter at han rundt 1908 for alvor har brutt med de hevdvunne tonalitets-tradisjoner. Hans såkalte *musikalske prosa* blir et viktig fenomen i denne sammenheng.¹³ Schönberg taler heller om å uttrykke musikalske *tanker* (*Gedanken*) enn *følelser*. Som Karl Kraus blir han opptatt av å kunne uttrykke sine tanker fritt, uten omsvøp og unødig fyllstoff. Den fraseologiske symmetri, repetisjonene og rytmemønstrene – det man kunne betegne som poesiens verseprinsipper – må vike for en metrisk irregulær, prosalignende stil. Fjerningen av det musikalsk sett "unødige fyllstoff" blir Schönbergs svar på Adolf Loos' forkastelse av ornamentet.

Idet den tradisjonelle tonalitet mister sin posisjon som retningsgiver for utfoldelsen av det musikalske materiales egenvilje, legger Schönberg stadig sterkere vekt på *motivet*. Verkets aller minste selvstendige byggestein, i sitt mest ekstreme den karakteristiske enkelttone, blir til grunnsteinen – et slags *alfa* og *omega* som alt kan tilbakeføres til. Motivet tillegges dermed et vekstpotensiale, eller rettere sagt et *konstruksjonspotensiale*. Her ligger drivkraften i Schönbergs materielle funksjonalisme. Disse prinsipper ligger til grunn for både hans såkalte frie atonale verker, hans ekspresjonisme og hans neoklassisisme. De rasjonelle trekk intensiveres i forbindelse med lanseringen av de dodekafone rekkeprinsipper mot midten av 1920-årene. Det karakteristiske her blir en materiell preforming basert på kalkulasjon og lovmessighet, kombinert med tradisjonelle, hevdvunne kompositoriske håndverksgrep. Disse prinsipper vil sikre den tyske

13. Innfallsvinkelen til dette begrepet finnes i Schönbergs artikkel "Brahms der Fortschrittliche" i *Stil und Gedanke – Aufsätze zur Musik* (oversettelse av *Style and Idea* ved Ivan Vojtech), Frankfurt am Main 1976, s.35–71.

musikkens hegemoni i de kommende hundre år, mener Schönberg.¹⁴ Og her knytter han an til idealet om en kombinasjon av tidsmessighet og tidløshet som er svært karakteristisk for funksjonalismen. På dette område er Hindemith enda mer selvsikker. I innledningen til sin *Unterweisung im Tonsatz* skriver han

Der Lehrer wird in diesen Blättern die Grundzüge des Tonsatzes finden, wie sie aus der natürlichen Beschaffenheit der Töne sich ergeben und deshalb allzeit Gültigkeit haben.¹⁵

Dersom vi sier at motivets konstruksjonspotensiale er drivkraften i Schönbergs musikalske materiale, er *intervallet* som sådant hovedbestanddelen hos Hindemith. For Hindemith er poenget oppfatningen av at intervallet har en viss allmenngyldig "melodisk og harmonisk kraft". Som allerede nevnt mener han at gehøret kan kontrollere dette. Han mener også å kunne bevise fenomenet via matematiske kalkulasjoner basert på den tallmessige orden partialtonerekken avdekker, samt gjennom aspekter ved kombinasjonstonefenomenet. Det er dette som er grunnlaget for hans *Reihe 1* og *Reihe 2*, som utledes i den nevnte *Unterweisung im Tonsatz I*. Gjennom til dels svært sofistikerte utregninger mener han her å komme fram til at tonalitetens grunnleggende og evigvarende prinsipper kan uttrykkes i to faste tonerekker. Poenget med disse rekkene, som på ingen måte må forveksles med dodekafoniens tolvtonerekker, er å vise at enhver tone står i et nærmere eller fjernere slektskapsforhold til de andre 11 tonene i vårt tempererte system. Dette må få både melodiske og harmoniske konsekvenser, fastslår Hindemith.

Det ligger etter hans syn allerede en lovmessighet, en tonalitetens egenvilje, til grunn for det musikalske materiale. Denne må så absolutt kjønn og følges. Det er dette som utgjør den materielle funksjonalisme hos Hindemith. *Utvidet tonalitet* brukes gjerne som benevnelse i forbindelse med Hindemiths musikk, men selv ville han nok være like skeptisk til denne termen som Schönberg til atonalitet-betegnelsen. For Hindemith er tonaliteten et fastlagt og uforanderlig prinsipp som hverken kan utvides eller innskrenkes.

Hindemith var som allerede antydnet utøvende musiker. Spillet mangfoldige dimensjoner, den gjennomgripende *ludus*, har en helt avgjørende posisjon i hans musikk. En kan gjerne si det slik at *intervallets luduspotensiale* er den egentlige drivkraften i Hindemiths musikalske materiale. For Hindemith er det trangen til å befri musikken fra "ytre klang" som blir ekvivalenten til Loos' forkastelse av ornamentet.

Å behandle såvel arkitekturens som musikkens materiale på en hensiktsmessig måte krever kunnskap, kyndighet og håndlag. Hele sitt liv var Hindemith opptatt av det

14. Jfr. Mathias Hansen (se note 9) s. 183.

15. Hindemith, Paul: *Unterweisung im Tonsatz – I Theoretischer Teil (Neue, erweiterte Auflage)*, Mainz 1940, s.23.

musikalske håndverk som en absolutt forutsetning for kunstverkets realisering. "Die Geschicklichkeit kann nie groß genug sein, der gewaltigste Könnler wird immer noch hinzulernen können", fastslår han.¹⁶ Kjent er også Schönbergs fokusering på begrepet konstruksjon, og ikke minst parafraseringen "Ich habe den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre gegeben", som vi finner i begynnelsen av hans *Harmonielehre*.¹⁷ Dette betyr imidlertid ikke at Schönberg og Hindemith – og heller ikke tidens framtrepende arkitekter – forneker inspirasjonsbegrepet, eller *visjonens* betydning. Poenget er heller erkjennelsen av at den raske og flyktige inspirasjon ikke fritar kunstneren fra det møysommelige arbeidet med å realisere den i tid og rom.

IV.

Begrepet *musikalsk form* er på mange måter like komplisert som musikalsk materiale. Det vil føre for langt å gå inn på de ulike forståelser av formbegrepet. Vi skal heller gå inn i en del av problematikken ved å vende tilbake til aspekter ved ornamentforståelsen i tiden rundt århundreskiftet. Loos' forkastelse av ornamentet representerer et hovedsynspunkt som kommer til å få stor betydning for jakten på den kunstneriske *sannhet*, og dermed for funksjonalismens utvikling. I det ornamentet fjernes blir en stående tilbake med den glatte fasade og husets nakne form.

Et annet viktig synspunkt både før og noe etter århundreskiftet, er imidlertid forståelsen av ornamentet som et "sant" formstrukturerende prinsipp. Å se ornamentet som uttrykk for en organisk formstruktur, som resultat av "naturlige" vekstprinsipper, er karakteristisk for de kunstneriske reaksjoner mot tidens økende industrialisering. Innenfor denne forståelsen er vi vitne til at ornamentet går fra overflatestrukturen og ned i grunnstrukturen: Både forgrunn og bakgrunn, det organiske og inorganiske, virker sammen i en ornamentell helhet som utmyntes klart i f.eks. et fenomen som *Jugendstil*.

Louis Sullivan (1856 – 1924), "den amerikanske arkitekturs far", har gitt viktige bidrag til denne forståelsen. I boken *A System of Architectural Ornament – According with a Philosophy of Man's Powers*, (1924), New York 1966, viser han hvordan ornamentet kan ses på som en organisk form, vokst ut av et frø fra enkle og via mer sammensatte bladformer. Den *aristoteliske* formforståelsen ligger i bunnen her, dog uten at Sullivan selv trekker slike konklusjoner. Men det er nok også denne aristoteliske tankegang som ligger bak Sullivans ofte så misforståtte devise "form follows function".¹⁸ Det som gjør at Sullivan blir så viktig i vår sammenheng, er hans påpeking av at det *inor-*

16. Ibid. s.25.

17. Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Wien 1922, s.7.

18. Se Sullivan, Louis: *Kindergarten Chats (revised 1918)*, New York 1947/1968, s. 42 ff.

ganiske også kan manipuleres ut fra de samme prinsipper. Mennesket har evner til å *konstruere* et like komplisert ornament fra enkle matematiske grunnformer, men altså likevel analogt med naturens vekstprinsipper. Her øyner vi både funksjonalismens positivt ladede konstruksjonsbegrep og funksjonalismens dreining av formforståelsen fra *organisk form* til *grunnform*. En kan se det slik at Loos' og Sullivans i utgangspunktet så divergerende synspunkter etter hvert viste seg å kunne forenes: Den glatte ornamentløse fasade kombinert med den konstruktivt-organiske planløsning kom til å bli et vesenskjennetegn på vellykket funksjonalistisk arkitektur.

Vi finner denne kombinasjonen også hos Schönberg og Hindemith. Schönberg lar sin musikalske prosa ta form i en organisk-funksjonell konstruksjon gjennom utviklende variasjonsteknikker, permutasjoner osv. Hindemith er ikke redd for å la musikken formes og spilles ut i musikantisk-organiske gester, samtidig som han søker å unngå overlesset ytre klang.

Men det mest karakteristiske trekk ved funksjonalismen er likevel den nevnte dreining fra organisk form grunnform. Denne dreiningen finner sted gjennom en interessant kunst- og designhistorisk utvikling som jeg dessverre ikke kan gå nærmere inn på her. Men resultatet av utviklingen er i alle fall at grunnformer som kube, kvadrat, kule, pyramide, sylinder osv. er kommet til å bli betraktet som spesielt bruksfunksjonelle. Dette har preget den funksjonalistiske stil, og dermed også vår oppfatning av funksjonalismebegrepet fram til i dag.

For Le Corbusier blir ikke grunnformene kun et resultat av ytre ornamentløshet. De blir et mål i seg selv. Og det er viktig å ha klart for seg at Le Corbusier ikke er villig til å la seg styre av brukerens jordnære behov. Det er altså ikke i bruksfunksjonene forkjærligheten for grunnformene ligger. Nei, poenget er at grunnformene lar seg så lett gjenkjenne og definere i den menneskelige bevissthet: De er basert på de prinsipper som behersker den universelle orden som også mennesket er en del av, mener han.¹⁹ Dersom en knytter Sullivan til en aristotelisk formoppfatning, kan en knytte Le Corbusier til en *platonisk* oppfatning der grunnformene betraktes som *universalier*. Det er ikke til å undres over at *ingeniøren* – den moderne tidsalders *demiurg* – blir den forbilledlige estetiker for Le Corbusier.

En fattbar formal klarhet blir idealet også for den musikalske funksjonalismetenkning i 1920-årene. *Sammenheng* og *fattbarhet* er to av de viktigste nøkkelord i Schönbergs skrifter. Noe av det samme kan sies om Hindemiths vektlegging av tilhørerens mulighet til musikalsk medlevelse, og til det han kaller *mental parallellkonstruksjon*.²⁰ Vi har ikke grunnformer på linje med kube og sirkel innenfor musikk. Men vi kan

19. Se note 11, s.7–14.

20. Se Hindemith, Paul: *A Composer's World – Horizons and Limitations*, Harvard 1952, s.17–26.

likevel snakke om standardformer eller basisformer i komponistenes formforråd. I 1920-årene ser vi en tendens til å ikle den nye musikkens tonespråk denne type gjenkjennbare former. Schönbergs aller første tolvtonestykke er kalt *vals*, og hans *Suite für Klavier* op. 25 består av et preludium og et intermezzo, samt fire dansetyper som vi også kjenner fra barokksuiten. I 1927 noterer Schönberg seg følgende:

Die alten Formen in der neuen Musik – ihre Anwendung ist durchaus berechtigt und stimmt zu dem von mir aufgestellten Satz über die Faßlichkeit: Wenn die Faßlichkeit auf der einen Seite erschwert wird, muß sie auf einer anderen erleichtert werden.²¹

Også Hindemith bruker tradisjonelle og lett gjenkjennbare formtyper på denne tiden. Sangsyklusen *Das Marienleben* op. 27 (1923) er et typisk eksempel på dette. Her finnes et betydelig innslag av barokke basisformer. Men Hindemith går heller ikke av veien for å bruke samtidens livlige dansetyper som formalt utgangspunkt. Hans *1922. Suite für Klavier* op. 26, er et karakteristisk eksempel her.

Neue Sachlichkeit blir ett av 1920-årenes slagord.²² I sin opprinnelige utgave, der det knyttes til malerkunsten, kan det vanskelig betraktes som en stilbetegnelse. *Neue Sachlichkeit* refererer heller til en kunstnerisk grunnholdning, der kunstverket forholder seg så objektivt som mulig til *saken* utenfor seg selv, til den håndgripelige virkelighet. For malerkunsten innebærer dette at den igjen blir figurativ og gjenstandsbasert.

Men det finnes også en nonfigurativ *Sachlichkeit* i 1920-årene: den konstruktivistisk renlinjede abstraksjon der kunsten selv er *die Sache*. Samtidig som denne kunsten avspeiler et tidsmessig moderne uttrykk, aspirerer den definitivt mot det universelle mer enn mot det dagsaktuelle.²³

V.

Funksjonalismebegrepets tredje nivå innenfor den tidligere skisserte treenighet, verkets funksjon i den større sammenheng, har sitt janushode vendt mot både *Neue Sachlichkeit* og *Sachlichkeit*. Den kombinerer bruksfunksjonen med den estetiske opplevelse, det virkelighetsnære med det universelle, det tidsmessige med det tidløse – men likevel med ulik vektlegging fra verk til verk. Hvor plasserer så musikken seg i dette bilde?

Et karakteristisk trekk ved musikklivet i tiden like etter 1. verdenskrig, er oppfatningen av at lytting til musikk er å betrakte som en *passiv* tilstand. Foreninger for gam-

21. Sitert etter Rudolf Stephan (se note 1), s.27.

22. Etter hans eget utsagn var det Gustav F. Hartlaub, direktøren ved Mannheimer Kunsthalle, som preget betegnelsen *Neue Sachlichkeit* i 1924. Se Barr, Alfred H., Jr.: "Otto Dix" i *The Arts – Volume 17*, New York 1931, noten nederst på s.237.

23. Jfr. f.eks. stilbetegnelser som *suprematisme* og *De Stijl*.

mel musikk, festivaler for ny musikk og organisasjoner for amatørutøvere vokser fram som alternativer til både det tradisjonelle konsertvesen og til de negative sider ved slagerindustriens framvekst og kringkastingsens utbredelse.

I 1925 offentliggjør Heinrich Bessler sitt habilitasjonsforedrag "Grundfragen des Musikalischen Hörens". Her betegner Bessler musikklyttingen som direkte kriserammet, fordi fellesskapet mellom publikum og podium er blitt torpedert gjennom overfladisk virtuoseri og kynisk kommersialisme. Dette har i bunn og grunn svekket musikkens tilgjengelighet, sier Bessler. Musikk der mennesket selv deltar aktivt og det uten destruktive ambisjoner – aktiviserende *Gebrauchsmusik* – må være løsningen, mener han.²⁴ Bessler er det, og altså ikke Hindemith, som trekker *Gebrauchsmusik*-termen fram som dagsaktuell betegnelse. Framhevingen og utviklingen av ulike typer *Gebrauchskunst* er et karakteristisk trekk i 1920-årenes kulturbilde.

Gebrauchsmusik-termen er velkjent i musikkhistorien, men den blir ikke enklere av den grunn. I en tilbakeskuende kommentar i innledningen til sin bok *A Composer's World*, skriver Hindemith:

Apart from the ugliness of the word [Gebrauchsmusik] – in German it is as hideous as its English equivalents, workaday music, music for use, utility music, and similar verbal beauties – nobody found anything remarkable in it, since quite obviously music for which no use can be found, that is to say useless music, is not entitled to public consideration anyway and consequently the *Gebrauch* is taken for granted.²⁵

Jeg skal ikke gå nærmere inn på spørsmål tilknyttet musikken som autonomt fenomen og som bruksfenomen. Men å betrakte *Gebrauchsmusik*-begrepet som det enerådende funksjonsnivå basert på en musikalsk funksjonalismetenkning ville være som å betrakte betegnelsene *funksjonell* arkitektur og *funksjonalistisk* arkitektur som synonymer. Funksjonsnivået innenfor det jeg har benevnt som den musikalske funksjonalisme, ligger heller i den motivasjon som ligger under *Gebrauchsmusik*-betegnelsen på et dypere plan: Å erstatte musikalsk passivitet med aktivitet. *Aktivitet* blir nøkkelordet for funksjonsnivået av den musikalske funksjonalismetenkning.

Hindemith er en ivrig talsmann for musikalsk egenaktivitet. Han har en livslang tro på den spillende og syngende amatør som både den nye musikk og musikklivets redningsmann. For Hindemith blir *musikalsk egenaktivitet* den genuine vei til musikalsk og åndelig erkjennelse. Dette gjør at Hindemith ser store deler av sin musikalske produksjon i forhold til en dagsaktuell brukergruppe, på en måte som er beslektet med de holdninger som ligger til grunn for *Neue Sachlichkeit*.

24. Bessler, Heinrich: "Grundfragen des musikalischen Hörens" i *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925*, Leipzig 1926, s.35–52.

25. Se note 20, s.x.

Schönberg opplever det som særskilt viktig å gjøre den nye musikk fattbar på det han opplever som dens egne premisser. At det å lytte til musikk krever åndelig anstrengelse og kontemplasjon er et viktig poeng for Schönberg. Dette er igjen synspunkter som framholdes og forsterkes gjennom Adornos skrifter. Musikkens motivisk-tematiske oppbygning blir betraktet som å kreve nitid og aktivt medlevende lytting. Innenfor denne forståelse blir *aktiv lytting* veien til erkjennelse. Schönberg gir uttrykk for at han ser den verdifulle musikk i evighetsperspektivet.²⁶ Den universalistiske *Sachlichkeit*-tanken ligger ham nær.

La meg til slutt oppsummere ved å fastslå at selv om Schönberg og Hindemith gjerne plasseres på hver sine sider av skillelinjer i det 20. århundres musikkhistorieforståelse, møtes vesenstrekk i deres musikktenkning på et dypere plan: De arbeider i hvert sitt musikalske materiale, men de er like opptatt av å bli kjent med materialets egenvilje og å bearbeide det på en rettskaffen og håndverksmessig forsvarlig måte. De er begge opptatt av formens klarhet og fattbarhet, og de går ikke av veien for å benytte gjen-kjennbare formtyper for å oppnå dette. Begge er de opptatt av at musikken har som sin viktigste funksjon å gi det moderne menneske muligheten til oppbyggende, åndelig aktivitet. Dette er det som gjør at Schönberg og Hindemith kan betraktes som to individualister på funksjonalistisk grunn.

26. Se f.eks. "Diskussion im Berliner Rundfunk" i *Stil und Gedanke* (se note 13), s. 281.

Summary

Arnold Schoenberg and Paul Hindemith were beyond doubt two of the most prominent composers and musical thinkers of the 20th century. They were both individualistic in outlook and musical style, and more often than not they are regarded as main representatives of two different and rather antagonistic schools of 20th century musical thought. This phenomenon is particularly focused in questions concerning their different opinions on the concept of tonality, and their views on the purpose of music for modern man. Theodor Wiesengrund Adorno also has given considerable contributions to these issues, as well as to the reception history of Schoenberg and Hindemith.

The purpose of this article, is to point out some vital traits which may suggest a common ground for Schoenbergian as well as Hindemithian musical thought. This common ground may be seen as being built up by the philosophy pervading the concept of *functionalism* in 20th century architecture and design. Main features in Schoenberg's and Hindemith's views on musical material, musical form, and the purpose of music, are discussed in relation to the concept of functionalism, and to the thought of Adolf Loos, Louis Sullivan and Le Corbusier.