

**STM 2004**

**“Værk” og “liv” som (modstridende?)  
musikvidenskabelige grundlag**

*Av Bo Marschner*

© 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.

# “Værk” og “liv” som (modstridende?) musikvidenskabelige grundlag

*Av Bo Marschner*

Jeg er beæret over at skulle holde dette års Tobias Norlind-forelæsning og vil gerne takke arrangørerne af denne konference hjerteligt for invitationen hertil. Hvad nu end grunden til denne for mig hædrende indbydelse har været – jeg blev stillet helt frit med hensyn til valg af tema for mit foredrag –, så har selve anledningen, den nationale fagkonference, for mig været afgørende for beslutningen om hvilken art af tematik mit foredrag skulle kredse om.

Disse tre dage har – som jeg forstår det er sædvanen – hovedoverskriften “Musikvetenskap idag”. Trods det har jeg valgt at opfatte den som retningsangivende for denne åbningsforelæsning. Det er mit håb at jeg kan bidrage med et indlæg som kan blive en meningsfuld optakt til denne og de følgende to dages formelle og uformelle informationsudveksling mellem kolleger. Hertil regner jeg ikke mindst lejligheden til at føre diskussioner. Såvidt jeg kan læse ud af programmets udmåling af tid for denne, konferencens første session, vil der blive mulighed for en påfølgende stillingtagen til noget af det som jeg her har på hjerte, og hvoraf visse dele muligvis vil føles en smule provokerende. Jeg håber på en sådan diskussion, og lad mig straks understrege at jeg ikke har til hensigt at formulere mig polemisk i forhold til nogen personligt artikuleret position, med mulig undtagelse for en respons på mere aktuelle stillingtagender af lignende skarpt formuleret art. En slags mod-polemik vil altså – alligevel – kunne forekomme.

Forelæsningsens titel kræver nogle præciserende bemærkninger, da den let kan give anledning til misforståelse. Det ses for det første at begge de fremhævede begreber er sat i anførselstegn – det er sket fordi de her er at opfatte som overordnede, for ikke at sige eksemplariske kategorier inden for vores videnskabelige praksis. Endvidere har jeg bevidst byttet om på de to substantiver, idet jeg gerne vil undgå den refleksbetonede association til bio-/monografiskrivningens traditionsrige underrubrik: “Liv og værk”. Det er med andre ord *ikke* en problematik omkring forholdet mellem komponisters værk og liv jeg her skal gå ind i – den blev jo iøvrigt grundigt ventileret i STM for nogle år siden.

Mit anliggende er helt anderledes principielt og handler om et grundlagsproblem for musikforskningen generelt: Forholdet mellem “værk” og “liv” med mulige omskrivninger såsom: “sag” versus “tingsanvendelse”; musikalske artefakter overfor deres sociale kontekst, med andre ord: forholdet mellem musikalske æstetiske objek-

ter som primært fokuspunkt for forskningen og, her overfor, menneskelig anvendelse heraf – ofte under en temmeligt svagt fokuseret eller helt fraværende opmærksomhed på kategorien æstetisk objekt. Eller, som endnu et – sidste – forsøg på en forhåndsannoncering af min særlige tematik: jeg agter at indlede en diskussion af forholdet mellem to forskellige og, som antydnet i min titel, muligvis uforenelige videnskabelige grundlag: (1) en accentuering af musik som *værk* – og herved forstår jeg faktisk: musik som noget *skabt* snarere end blot frembragt (om man tør vove at travestere trosbekendelsens latinske tekst om gudssønnen: “genitum, non factum”) – og (2) en accentuering af menneskelig social omgang med musik betragtet som et mere alment, biologisk og kulturelt betinget produkt, produktionsfelt eller ligefrem funktionsområde. Jeg håber at denne uddybning, som er tænkt at skulle signalere konturerne af et personligt forskningsideal (og følgelig omridset af et fagpolitisk program), har skabt større klarhed omkring det jeg har at fremføre og forsvare idag.

I den videnskabelige *teori* kan man tillade sig, som jeg også her har gjort det, at holde grundlæggende forskningsinteresser ude fra hinanden (jvf. f.eks. Jürgen Habermas<sup>1</sup>). På samme måde med mere konkrete metodologier, som man også typisk vil forsøge at opretholde klare og ikke så let overskridelige grænser imellem. I videnskabelig *praksis* derimod, i metodisk eller heuristisk henseende, kan man for det meste konstatere, både i kollegers og i ens eget arbejde, at man går mere eklektisk til veje og plukker lidt både herfra og derfra. Jeg agter i dette foredrag at forblive, så vidt som overhovedet muligt, på det førstnævnte niveau.

Med hensyn til mine to grundkategorier, “værk” og “liv” er der dog et stort og helt centralt musikvidenskabeligt arbejdsfelt hvor de kan siges at komplettere og komplementere hinanden, snarere end at de står overfor hinanden som modsætninger: Det gælder musikhistoriens område. Man behøver her blot at tænke på forgangne musikhistoriske paradigmer som den biografiske eller den “*geistesgeschichtliche*” metode; men interessant nok gælder det også – og snarere mere udtalt end for disse tidligere retninger – for den aktuelt mest avancerede form: strukturhistorien<sup>2</sup>, den som i særdeleshed blev fremført som ny musikhistoriografisk “norm” gennem Carl Dahlhaus’ indsats (ikke mindst hans konceptuelle styring af samleværket *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*).

- 
1. “Erkenntnis und Interesse”. F.eks. i Habermas 1974, s. 13–27.
  2. Nogle forklarende sætninger hertil: “Die Strukturen, um deren Rekonstruktion sich die Strukturgeschichte bemüht, sind trotz weitgehender Ähnlichkeit nicht dasselbe wie die Zustände, von denen die Historiographie des 19. Jahrhunderts sprach. Strukturen sind – mindestens tendenziell – geschlossene Funktionszusammenhänge, Zustände dagegen locker gefügte Zusammenstellungen von Tatsachen. [...] Das Konzept einer Strukturgeschichte der Musik hebt sich wissenschaftsgeschichtlich einerseits [...] von der Komponisten-, Gattungs- und Nationalitätengeschichte ab, andererseits jedoch [auch] von einer Musiktheorie und -ästhetik, die sich in der Gestalt von Systemen präsentiert [...]. Über die eng begrenzte Sozialgeschichte greift eine Strukturgeschichte der Musik insofern aus, als sie außer Institutionen und sozialen Rollen auch kompositionstechnische Normen und ästhetische Ideen zu den Momenten zählt, aus denen eine musikgeschichtliche Struktur besteht.“ (Dahlhaus 1977, s. 215–218, passim.)

Dog også heri – og ikke mindst hos Dahlhaus selv – kan man konstatere at der tilskrives den musikalske produktion, repertoiret (snarere end en værkemæssig kanon) en privilegeret position inden for det strukturelle fletværk af almen- og social-historiske, institutionelle, æstetiske og musikalsk-tekniske momenter. Denne fortrinsstilling har noget af den samme teoretiske drivkraft som den historiske materialismes lære om hvad der "i sidste instans" har overherredømmet i dialektikken mellem basis- og overbygningsstruktur. Ifølge Dahlhaus repræsenteres selv musik*historiens* væsentligste materielle kategori af det musikalske værk, i og med at den er hovedbestanddel af en kunstvidenskab. Og denne prioritetsstilling garanteres, trods en komplikation hos den sammenlignet med rekonstruktionen af realhistorie (hvilket jeg straks skal antyde), af en ganske bestemt kvalitet, nemlig musikkens status som *æstetisk objekt*. Det er denne "ekstra" kvalitet, som gør at det musikalske materiale har karakter af noget distinkt *mere* end en historisk kilde eller et tidsdokument, som er det første og måske afgørende argument for en principiel fremhævelse eller hypostasering af værket som musikvidenskabelig – og herunder også en musikhistorisk – hovedkategori. Men det skal indrømmes at dette "*mere*" medfører vanskeligheder med at forklare de æstetiske objekters historisk agerende, bevægende instans. Derfor også et par ord herom, som annonceret.

En historisk *forklaring* (i praksis ofte: en hypotetisk forklaring) kommer et historisk datamateriale under alle omstændigheder først til at repræsentere på grundlag af en syntetiserings- og en interpretationsproces. Og her har en historiekonception som lægger hovedvægten på faktorer såsom institutionelle, funktionelle og eventuelt biografiske data ikke i samme grad problemer som den type af musikhistorieskrivning der i højere grad opererer med musikalske værker som historiens privilegerede eller måske ligefrem eksemplariske datamateriale. "Liv" som hovedkategori for en historieskrivning har vel nok færre problemer med en faktisk prætenderende rekonstruktion af sit materiale, sine kilder, i og med transformationen af dem til et historiografisk *resultat* – hvadenten vi nu vil opfatte dette som et foregivet historisk *faktum* eller nøjes med at kalde det et *konstrukt*. Blandt andet kunne man hævde at et musikalsk værk som det foreligger for os i en eftertid – som fremført eller som studeret, som analyseret eller fortolket – ikke uden videre kan tilskrives karakteren af at besidde historisk fakticitet, selv ikke i kraft af at have gennemgået en historisk rekonstruktion i den nutidige sammenhæng – det kunne typisk være en accentuering af "historisk bevidsthed" i den verbale eller reproducerende omgang med værket som kilde. Og igen er det her den "ekstra" kvalitet, værkets særlige appel som æstetisk objekt, som på en måde kommer i vejen: Det historiske "dokument" fremtræder på til dels afgørende måde som rykket ud af sin historiske plads eller sammenhæng, idet vi vanskeligt kan gøre andet end at opleve, fortolke eller forklare værket ud fra en dobbelt fokusering i tid, nemlig i dets eget – og deri er impliceret: fortidighedens – samspil med os selv og dermed tidspunktet *nu*.

Den teoretiske vanskelighed som her gemmer sig bliver dog kun synlig ud fra den

uholdbare forestilling at historieskrivning er en rekonstruktion af “hvordan det egentlig var” (Leopold v. Ranke) og en tilsvarende opfattelse af humanvidenskab som kontrollérbar information om éntydige objekter og veldefinerede genstandsområder. I den videnskabelige virkelighed er forskellen med hensyn til *kriterier* for en erkendelsesmæssig bonitet, hvis vi sammenligner en *musikkens* historie med en historie tilsvarende primært på grundlag af menneskers liv med musik, mest et spørgsmål om hvilke typer af forklarende syntetiseringer af data og hvilken form for historisk konstruktion der er blevet foretaget. Og det sidste vil fortrinvis sige: om den historiske beskrivelse mere har konkluderende karakter eller fremtræder som fortolkning.

Der findes ikke noget eneste adækvat hovedgrundlag altså, og ingen “rigtigere” teori eller metode for musikvidenskab heller. Snarere er det vel i virkeligheden faktorer som arv og miljø: hvordan vi grundlæggende er indstillet (hvad der viser sig i vores hele interessesfære) og naturligvis i høj grad hvordan vi er blevet indsocialiserede som forskere, som bestemmer den udvikling vi gennemgår i dén kapacitet, og som vi også selv præger det faglige felt med gennem vores arbejde.

Men der kan ikke desto mindre skelnes – og det kan i den forbindelse også formuleres som en hævde af rigtigere og dårligere alternativer – gennem en argumentation så at sige på videnskabens vegne. Blot bliver denne argumentation, hvis niveau altså befinder sig i teorien, nødvendigvis også involveret i en ganske anden diskursform, nemlig en politisk, eftersom forskningen ikke står samfundsmæssigt frit men tværtimod, som vi alle véd, i stigende grad er underlagt den politiske styring. Dette er, vil jeg mene, grundlæggende ikke godt for de humane videnskaber *som videnskab*; men selvom det påvirker forskningens institutioner og dens enkelte udøvere, så sker det lykkeligvis ikke kun i form af tilpasning, men kan også bidrage til skærpelse af en kritisk holdning. Og det er ikke mindst sådanne, kontrasterende reaktionsmønstre jeg i det følgende vil indordne mine bemærkninger under.

## Musikforskning og samfundsforpligtelse

Det er efterhånden blevet ganske vanligt at høre og læse at de “traditionelle” æstetiske videnskabsparadigmer halter bagefter situationen og udviklingen i det moderne samfund. At de – hvis de fortsætter med at knytte sig til et traditionelt begreb om kunst som et exceptionelt område og en ansamling af tilsvarende særlige objekter, *kunstværker*, – marginaliserer sig selv, sætter sig uden for indflydelse i samfundet og mister dettes bevågenhed; til sidst vel også den nødvendige samfundsmæssige understøttelse. Dette er – forskningstraditioners og institutionelle inertier taget i betragtning – en alvorlig vurdering og indebærer en dystre prognose, ikke mindst for en kommunikativt set vanskeligere stillet videnskab som musikforskningen. Én af disse advarende røster imod en tiltagende samfundsmæssig isolation inden for musikvi-

denskabens lod sig høre på markant vis under den seneste nordiske musikforskerkongres for tre år siden i Århus; den tilhørte jeres landsmand Henrik Karlsson.<sup>3</sup> Til hans opfattelse kan der siges flere ting, og der blev faktisk ved den anledning også repliceret ganske markant fra flere sider. Jeg vil her, med forsinkelse, komme frem med min reaktion (som jeg dengang undertrykte, af den grund at jeg fungerede som ordstyrer under denne, kongressens sidste plenumsession, og da der i udpræget grad var talelyst blandt de mange deltagere).

Jeg var og er ikke uden forståelse for Henrik Karlssons synspunkter og skal præcisere at jeg ikke forholder mig kategorisk afvisende til et musikvidenskabeligt paradigme med hovedkategorier som samfund eller "liv", og følgelig heller ikke til en betoning af interaktionen mellem lyd og lytter i betydningen: musik betragtet som aktiviteter i hvilke subjekter indgår, aktivt eller passivt (cf. Cook 1998). Men jeg vil, i en vis modsætning til min kollega, til alle tider tale for videnskabens frihed, og det vil sige: de videnskabeligt udøvedes frihed – en frihed som skal være forskningen givet ud fra én forudsætning, nemlig at de udøvende selv er de mest kompetente til at tale for videnskabens fortsatte udvikling. Denne kompetence har de igen i alt væsentligt ud fra én bestemt omstændighed: at deres arbejde lægges frem med forventning om en seriøs kritik – principielt fra en hvilken som helst side, eventuelt også fra rent politisk hold. Men kritikken skal som sagt være seriøs, og det vil sige: den skal være saglig. Til en sådan saglighed hører blandt andet en bagvedliggende erkendelse og accept af at der aldrig inden for humaniora, endnu mindre end inden for videnskaber som bevidst tilstræber en art objektivitet – en forklaring fremfor en forståelse –, kan være tale om en entydig skelnen mellem hvad der er rigtigt og hvad der er forkert. Jeg holder derfor meget af en provokativ sætning af en vis David Newman der lyder som følger: "*Academics get paid for being clever, not for being right*".<sup>4</sup>

Videnskaben, og her ikke mindst en humanistisk som vores, har nok en forpligtelse overfor samfundet, men ingen som helst forpligtelse til at gå *med* samfundet. Dette sidste synspunkt læser jeg også indirekte ud af Newmans standpunkt. Man må i hvert fald på forhånd spørge sig hvad begrebet "samfundet" indebærer i relation til videnskaben: Betyder det den fremherskende politiske ideologi? eller den virkelighed som konstitueres af den eksisterende mediesituation og deraf følgende forbrugs- og orienteringsmønstre? Menes der det befolkningsmæssige flertals virkelighedsbillede, eller omvendt: det som et toneangivende og relativt oplyst mindretal, f.eks. elitekulturens bærere, betragter som det rette og dermed – Hegelsk talt – det virkelige? For svar på dette spørgsmål gives der ingen retningslinier udover hvad der gemmer sig i den personlige indstilling og en muligvis given konsensus inden for en snævrere eller bredere del af videnskabens institutionelle korpus.

---

3. Karlsson 2002 s. 111–119. Kommentarer hertil af Greger Andersson, Kirsten Sass Bak, Jens Brincker og Leif Jonsson, *ibid.* s. 120–131.

4. Citatet er fra litteraturkollegaen Hans Hauges artikel "Indføring i universitetet", Hauge 2002, s. 14.

Hvilke begreber er sædvanligvis ledende for en humanistisk forskning i dens valg af arbejdsopgaver og metoder? *Værdi, interesse, stringens og akribi*, i nævnte rækkefølge. (Jeg formulerer dem tilsammen under akrostikonet *VISA*.) Hvad det første af disse fire begreber: "værdi" angår, gives der for musikvidenskaben i hvert fald ét område som har permanent aktualitet uanset ydre omstændigheder, og det er området *kunst*. Denne relevans er filosofisk forklaret og funderet, og den er historisk bestyrket i rigeligt mål: kunst mister ikke sin – iøvrigt uomskrivelige – betydning uanset dens alder; det er overhovedet ét af kendetegnene for kunst. Hvad der fagligt og sagligt betragtes og anerkendes som kunst, eller hvad der indrangeres under institutionen kunst, er derfor til stadighed et primært anliggende for denne kunsts videnskabelige behandling. Og helt centralt står her begrebet det æstetiske objekt eller kunstværket. Kunstværkerne er – i modsætning til f.eks. samfundet eller "menneskeligt fællesskab" – én af de æstetiske videnskabers værdimæssige absolutter. Det er de, for videnskaben, i deres egenskab af *betydende* frembringelser – "betydende" naturligvis i den særlige betydning af ordet som uomskriveligheden afsætter, og i flere mulige henseender: i alle tilfælde i æstetisk, oftest også i erkendelsesmæssig forstand. Kunst har en – ganske særlig – signifikans, og videnskaben om kunst har det som én af sine uafviselige opgaver at tolke denne signifikans æstetisk-erkendelsesmæssigt.

Dette gør kategorien "værk" til noget helt centralt, og i den forbindelse tvinges jeg til at spalte min anden hovedkategori, "liv", ud i to: i subjektivt og i samfundsmæssigt liv. Mellem disse to livs"former" kan der vælges i forsknings-etisk eller forskningsstrategisk henseende; i hvert fald kan der prioriteres. Og valget eller prioriteringen vil vel typisk have konsekvenser for behandlingen af det givne stof eller emne. Jeg kan dog også hævde at en bevidst indsats af personligt liv, som f.eks. en artikulation af en reflekteret indstilling til ens *métier*, er et stykke samfundsmæssigt liv. Som nu denne forelæsning for eksempel. Den negative vurdering af den humanistiske forsker i elfenbenstårnet er vel ikke ganske uberettiget, men den træffer på den anden side langt fra altid den kerne af sandhed som den ureflekteret forudsætter. Afgørende i denne sammenhæng er hvordan det uforstyrrede arbejde bedrives og hvilke resultater det afkaster i dets givne, umiddelbare gestalt. Den tilsyneladende samfundsmæssigt afsondrede forsker kan meget vel tænkes at præstere beskrivelser og analyser som, direkte eller indirekte, rammer langt dybere og præcisere ned i kunstens sociale relevans – eller irrelevans – end den kollega som arbejder ud fra en indstilling om at virke i folkets eller samfundets tjeneste.<sup>5</sup> Hvis risikoen ved livet i elfenbenstårnet måske er et socialt vacuum, så er faren ved det videnskabelige liv midt i den pulserende strøm af samfundsmæssig observation bl.a. en deraf resulterende politisk korrekthed. Og selvom det for nogle kan lyde paradoksalt, så er det min opfattelse at musikforskning som humanistisk videnskab risikerer at miste en del af sin kraft, ifald den identificerer sig stærkere med en samfundsvidenskabelig

---

5. Jeg formulerer mig her med betydelig reservation overfor Ralph P. Locke, 1999, s. 499–530.

arbejds- og fremstillingsmåde. Kraft og gennemslagskraft er ikke altid det samme – næppe heller i konsekvens af Thomas Kuhns berømte "paradigmeteori" (Kuhn 1962).

Det står klart for mig at jeg med mine ord, og muligvis alene gennem mit tema-valg, har begivet mig ind i en løvekule når jeg fremsætter sådanne udtalelser i Göteborg, hjemstedet par excellence for den musiksociologiske skole i Sverige. Men helt fra begyndelsen har de kontrasterende perspektiver som er valgt som overordnet ramme for mit foredrag været dikteret af mit – selvsagt noget diffuse, men dog næppe helt igennem falske – billede af den situation som svensk musikforskning i højere grad forekommer mig at befinde sig i end f.eks. både dansk og tysk (de øvrige områder jeg er mest fortrolig med). Og i synsfeltet har jeg i denne forbindelse først og fremmest de bestemte retninger inden for svensk musikvidenskab som orienterer sig mere afgørende ud fra kategorien "liv" – fællesskabers og samfundets mekanismer og værdier – end ud fra kategorien "værk" eller "kunst".

Jeg tager hermed det tredje af mine begreber fra *VISA*-formlen op: ordet stringens. Dette begreb forbindes nok i almindelighed sjældnere med humanistisk forskning end med de mere eksakt stræbende videnskaber, herunder også samfundsvidenskab. Men jeg vil alligevel her vove at anvende det i det mindste som normativt og som helt essentielt for humaniora, og altså også for musikvidenskab. Stringens i betydninger som: tankekraft, bæreevne, spændvidde, engagement og dybde; men også momenter som: tvivl, forsøg, stræben, overbevisning – altsammen erfaret, afspejlet som en del af forskningsprocessen og, for de entydigt positive kvaliteters vedkommende, tilkæmpet gennem en koncentreret brydning med stof og problematik. En sådan forskning vil yderst sjældent bære et umiddelbart præg af samfundsnyttigt arbejde – dertil vil den have en aldeles for ringe umiddelbar appel til en bredere offentlighed; for det meste drukner den i mængden af nyheder, underholdning og anden meningspåvirkning, inklusive meget af det som publiceres inden for mediesamfundets kultursektor. Men når man alligevel kan mene at den kan gøre krav på status i så henseende, så er det ofte – ganske som det er tilfældet med kunstens principielle betydning – fordi den just ved at afkapsle sig fra samfundets exoteriske bevidsthedsstrøm, ved at gå imod strømmen og i stedet med noget andet og mere essentielt, udøver sin samfundsmæssigt store, omend skjulte indsats.

Når Henrik Karlsson derfor i sin diagnose af musikforskningens kommunikative inefficiens foreslog: "Vi borde kanske popularisera oss i stället?" fremfor, som han beskriver situationen: "Alltför många musikforskare skriver alltjämt i första hand med sidoblickar på kolleger och meritering och inte direkt för allmänheten", så håber jeg at det bliver endnu klarere hvorfor jeg har valgt at behandle de problemer som gemmer sig i spændingsfeltet mellem "værk" og "liv" som musikvidenskabelige hovedkategorier, og at jeg i forslaget om en popularisering finder at der er tale om et betænkeligt råd til musikforskningen hvad angår dens selvrefleksion. Og når der i samme kongresforedrag stilledes og besvaredes spørgsmålet angående fremtidens



musikforskning: “Vad krävs för att ändra denna självbild inifrån, och hur skall omvärlden bli intresserad av musikvetenskap?”, så skal man heller ikke her forvente nogen større bekræftelse fra min side. Karlssons første svarpunkt lød som følger:

Det krävs kompetens på andra, samhällsanknutna områden som[:] samhällsplanering, design, statskunskap, nationalekonomi, ekonomi, sociologi, etnologi, kulturgeografi etc. – d.v.s. en kompetenshöjning och en utåtriktning som omsätter den humanistiska kunskapen i samhället, en “görande” humaniora.

Jeg skal ikke anstille nærmere funderinger over hvilken egenskab musikforskningen i sin status quo tænkes at have som alternativ til “görande”, men istedet vove en fri oversættelse af dette “görande” til ordene “lydigt forvaltende”: en humanistisk viden-skab som er den diffuse samfundsudviklings og den konkrete politiske samfunds-styrings lydhøre og villige tjener. På anden måde kan jeg ikke få denne fremtidsvision til at rime med min kollegas stille tro på at de bevilgende instanser betragter området humaniora sådan her:

Vi älskar er verkligen! Och vi längtar efter er! Varför ställer ni er inte upp och talar om för oss vad ni vill göra och varför? Om ni kan ge oss skälen, så ska vi ordna resurserna!<sup>6</sup>

Jeg skal være den første til at medgive at dette perspektiv må kaldes en grov karikatur af kategorien “liv”: et liv muligvis i form af en betrygget materiel eksistens, men til gengæld med sandsynlighed for en atmosfære af konfliktskyhed og en frygt for de forventelige virkninger af enhver mere udtalt artikulation af det som er videnskabens første forpligtelse: den permanente kritik og selvkritik. For det er den vigtigste forudsætning for den også kulturelt set nødvendige formåen at skelne mellem væsentligt og uvæsentligt, og undertiden mellem rigtigt og forkert.

Naturligvis har samfundet brug for kulturforvaltere, og ligeså klart er det én af den musikvidenskabelige uddannelses opgaver at tilvejebringe kandidater med kvalifikation i kulturel information og forvaltning. Men ikke på et grundlag som forveksler musikvidenskabelig kompetence mere eller mindre med en samfundsvidenskabelig. Derfor er jeg talsmand for den musikvidenskabelige selvkritiks besindelse på det humanvidenskabelige felts kerneidentitet, og samtidig udtaler jeg mig – i det mindste i et konsekvensforhold som man kunne kalde programmatisk – relativt skeptisk om de tendenser jeg ser rundt omkring (og som sagt ikke mindst i Sverige) til musikforskningens annektering af – eller annexering under – samfundsvidenskabelige standarder.

Denne tendens afspejles ikke bare i musikvidenskabens forskellige alliancer med sociologi, etnologi, antropologi osv. – her har vi for såvidt “blot” at gøre med metamorfoseringer som den “bindestregs-musikalske” fagligheds repræsentanter selv må dokumentere relevansen og kvaliteten af. Ejheller er tendensen tilstrækkeligt

---

6. Ordlyden er ifølge Henrik Karlssons forklarende note ikke hans egen, men et citat af en udtalelse af idéhistorikeren Sverker Sörlin fra 1998.

beskrevet med tilføjelsen af hvilke nye forskningsområder – ofte med karakter af modetemaer, velegnede ikke mindst til at attrahere forskningsmidler med – som skyder frem i kølvandet på tidens forskellige "plusord" – jeg eksemplificerer kort: Globalisering fremmer forskning i *world music*, indvandrersamfundet med dets plusord "integration" virker påskyndende for forskning i etniske emner under fortrinsvis multikulturelle fortegn etc. Alt dette er imidlertid "naturlige" udvidelser af det samlede, almene humanvidenskabelige arbejdsfelt. Og jeg lægger derfor vægt på at understrege at min egentlige betænkelighed ved musikforskningens stigende involverethed med kategorien "liv", det samfundsmæssige liv, fremfor alt skyldes de forskellige afkald på en humanistisk kernefaglighed – på nogle vigtige identitetsmomenter af humanvidenskabelig art – som man kan konstatere i den forbindelse.

Det bliver ofte allerede tydeligt når en musikforsker f.eks. optræder i medierne som faglig autoritet, som repræsentant for videnskaben i en tidsaktuel sammenhæng (hvilket ofte vil være en socialt accentueret sammenhæng). Her forventes det blot – og forvalterne af mediets funktionsmåde kræver det faktisk direkte, typisk med henvisning til de 1–2 minutter der stilles fagkundskaben til rådighed – at forskeren, på videnskabens vegne så at sige, fremstiller en subjektiv opinion, et "bud" på et spørgsmål, og underforstået: et kvalificeret. Enhver seriøs forsker som bliver bedt om at optræde som autoritet under sådanne omstændigheder burde spørge sig selv om dette er forsvarligt, eller om ikke der istedet er tale om falsk varebetegnelse, når man lader sig anvende på denne måde som repræsentant for videnskaben. Jeg har et eksempel i frisk erindring fra Danmarks Radios daglige program Kulturnyt, hvor én af mine nærmeste kolleger blev bedt om at udtale sig om forekomsten af det stigende udvalg af ringesignaler på mobiltelefoner, som jo efterhånden i høj grad består af citater fra musikkulturen (omend jo ofte temmelig perverterede). Resultatet af denne opfordring til en tolkning, i en art koncentreret "cultural study"-forpakning, var som forventeligt tyndt; men programproducenten har sikkert været tilfreds: responsen var saglig, uden synderlig værdiladning, den kunne tjene som et resumerende punkt i en *survey* – og her anvender jeg bevidst et ord som er typisk for af karakteren af samfundsvidenskabelig forskning: oversigten, rapporten er dens karakteristiske fremtrædelsesform.

## Videnskabs-ontologier

For at sige det polemisk om denne type af forskning: "livet" i det livsperspektiv, som også dele af den samfundsorienterede "nye" musikvidenskab orienterer sig ud fra, er truet af en vis diffusitet som følger af den samfundsvidenskabelige fremstillings *sammenfattende* betragtningsmåde. Udtrykt med en distinktion af den danske videnskabsteoretiker Lars-Henrik Schmidt (1999, s. 55 ff): samfundsvidenskabelig beskrivelse udmønter sig først og fremmest i givne konkretioner af størrelsen "samtlige"; dens metafysik, som Schmidt benævner det (– jeg vil snarere tale om den givne

videnskabstypes hypotaserede grundlag), er en ontologisk metafysik: det overbliksmæssige, statistiske resultat præsenterer sig som det givne, i ontologisk forstand værende. Hvorimod humanvidenskabens hypotaserede grundlag snarere er en diskursiv metafysik: analysen præsenterer sig i sit egentlige resultat i diskursens form, beskrivelsen bærer nok et stempel af det subjektive og idiografiske, eventuelt af et tolkningsmæssigt fællesskab; imidlertid vil også et sådant tilhørsforhold principielt altid inkludere en bevidsthed om alternativet: Der kan altid også menes noget andet – udtalt af andre –, thi indholdet eller resultatet baserer sig her på en involverethed gennem fordybelse. (Og for at fuldende Schmidts opdeling: naturvidenskabens metafysik er en epistemologisk metafysik.)

Hvordan kendes iøvrigt den – her noget kritisk anskuede – type af socio-, etno- eller antropologisk humanvidenskabelig forskning? Blandt andet på mængden af referencer – ofte frapperende mængder, men til gengæld typisk ledsaget af et til mængden omvendt proportionalt svarende mål af egentlig diskussion. Ikke så sjældent røber også henvisningernes ubestemte lokalisation det forhold at det mere er selve referencen end tankegangen, argumentet som skal garantere konsistensen i forskningsarbejdet.

Man kan uden tvivl operere med en distinktion mellem en intensiv og en extensiv erkendelsesvej, hvad angår forholdet mellem en humanvidenskabelig og en samfundsvidenskabelig grundmatrice også for musikforskningen af idag (hvor f.eks. stilundersøgelsens analytisk sammenfattende beskrivelsesform er så godt som fortrængt til fordel for en mere idiografisk og ofte exegetisk præget integral analyse, en “læsning”). Hvis jeg derimod går et skridt videre og skærper formuleringen af denne distinktion ved at tale om en engageret forskningsform versus en dégageret, så har jeg vovet mig ind på en farlig og, håber jeg i det mindste, også uforvarlig modsætning. Hvad jeg vil nå frem til med denne vovede og fremfor alt ikke tilstrækkeligt underbyggede skærpelse af en tendentiell modsætning er imidlertid at kunne komme til at berøre det ømtålelige og komplicerede spørgsmål om forskningens ansvarlighed set i et offentligt perspektiv.

Jeg strejfedede ganske kort dette problem tidligere da jeg nævnte, som en fare ved en videnskab drevet ud fra en erkendt samfundsmæssig forpligtelse, en muligt resulterende politisk korrekthed. Med andre ord faren for at forskningen mister noget af sit salt i form af kritikken som det stadigt nødvendige moment. Og i denne sammenhæng også det principielle forhold, som en engageret videnskab burde gøre sig klart, at den helt enkelt ofte ikke kan nå, og slet ikke direkte, den offentlighed den helst af alt vil tjene. For musikforskningens vedkommende som følge af at brede samfundsgrupper, vil jeg mene, ville vende sig bort med afsky eller aggression, snarere end ligegyldighed, om de blev præsenteret for resultatet af en intensiv og engageret – og her gerne også direkte kommunikerende – forskning i musikkens anvendelse og status i dagens samfund.

Jeg kan tænke mig at nogle tilhørere har været på alerten i nogen tid og nu sidder

og tænker: ja, det er jo altsammen let at hævde for én som åbenbart hylder et videnskabsparadigme hvor ansvarlighedsbegrebet er exileret til en position hvor det har en mere eller mindre ren immanent status i selve forskningsprocessens og den resulterende teksts egen, indre konsistens. – Og så undviger han vel også at konkretisere sine reservationer med hensyn til den påståede videnskabelige bløjethed hos visse af "de andre". Jeg skal her berøre begge disse forestillede reaktioner; den sidste først.

Det er klart at jeg har haft en og anden konkret reference i baghovedet under mine refleksioner over kategorien "liv" som musikvidenskabeligt grundlag. Og jeg må være ærlig og sige at min kære kollega i Göteborg, Olle Edström, både er den svenske musikforsker hvis arbejder fra de seneste år vel spontant har interesseret mig mest og som dog samtidig hermed også har indgivet mig flest betænkeligheder. De har indgået flere steder i det jeg har sagt her idag, og lad mig da tilføje – for nu også at stille op til konkret diskussion eller kritik – et punkt som kan belyse det seneste af de problemer jeg ridsede op for et lille øjeblik siden.

Umiddelbart inden det sammenfattende kapitel i Olles nyeste bog *En ANNAN berättelse om den västerländska musikhistorien och det estetiska projektet* (Edström 2002) slutter forfatteren af i en, tror jeg, for ham karakteristisk optimistisk tone (karakteristisk muligvis i det hele taget for en svensk samfundsorienteret forsker – ideen om at virke for folkhemmet synes endnu langt fra at være udslettet i Sverige). Optimismen er i dette tilfælde artikuleret i tilslutning til den tyske sociolog Wolfgang Welsch's forestilling om at en frembrydende auditiv kultur vil kunne fremme en mellemmenneskelig respekt og en lydhørhed som den historisk dominerende visuelle kultur har undertrykt med sin tilbøjelighed til overherredømme:

Not only for reasons of equal treatment must hearing be emancipated following more than two thousand years of vision's dominance. [...] The person who hears is also the better person [...] A continued existence of the human species and the planet earth is to be hoped for only if our culture in future takes hearing as its basic model.<sup>7</sup>

"En bättre förhoppning är svårt att finna inför vårt avslutande avsnitt" følger Edström – bekræftende? – til.

Er der tale om en reel tilslutning til Welsch's synspunkt, så må jeg finde den forhastet. Der kunne med fordel have været tænkt mere kritisk videre her. Denne nye "auditive" kultur forekommer mig langt mere at være karakteriseret ved to dystre tendenser: For det første til en form for lydterror, en hensynsløs opskruen for musik i en for det meste støjpræget aftapning, til stor og stadigt stigende gene for stadigt videre omgivelser. For det andet – og psykologisk dermed sammenhørende – en tendens til at mennesker afkapsler sig fra social kommunikation gennem ekstremt privat anvendelse af musik i offentlige rum, via walkmen og mini-discmen. Jeg kan overhovedet ikke øjne muligheder for en større fremgang og velsignelse for menneskeheden

---

7. Edström 2002, op.cit. s. 299.

eller blot samfundet igennem teknologiens tilbud til os om en potentiel permanent omgang med dét særlige og på flere måder essentielle auditive element som vi kalder musik.

Og så til det næste, altså det første punkt: Nej, så let er det heller ikke at blive af med ansvarligheden, ejheller for én som bekender sin præference for kunstværket. For vi som i højere grad holder på dette grundlag er jo dem som regelmæssigt er udsat for kritik i så henseende: indvendinger imod forestillingen om kunstens og, i forlængelse heraf, forskningens autonomi, og indvendinger som påpeger en brist på aktualitet og samtidsbevidsthed i valget af vore forskningsopgaver. Det er altsammen noget af det som Henrik Karlsson distancerede sig fra under formelen: “more of the same” – underforstået: den traditionelle æstetiske forskning udfolder sig i et elfenbenstårn og fornyer sig grundlæggende ikke, end ikke gennem sin selvkritik, .

For mit eget vedkommende lever jeg i afklarethed med problemet om musikforskningens relative undværlighed, som jeg mener gælder principielt og nogenlunde lige- ligt for os alle, uanset orientering. Vores berettigelse og måske endda nytte for samfundet er for mig at se snarere udenfor enhver diskussion, og dét uanset en sådan basal undværlighed – alene i kraft af at samfundet ganske objektivt betragtet har rigeligt råd til den luksus som vores eksistens betegner i nationaløkonomisk henseende. Der findes jo faktisk ingen nogenlunde velfungerende stat i verden uden en musikvidenskab. Men essentielt består den deri at vi har til opgave at afdække og fremlægge forhold af værdi (og ikke kun af personligt tilkendt værdi, omend humanistisk forskning har en privilegeret status m.h.t. at udtale sig om menneskelige værdier) – forhold af værdi som ellers kunne blive overset og måske gradvist glemt eller efterhånden ikke længere forstået. Og i ikke mindre grad består vores berettigelse i at vi til stadighed er ansvarlige for at nuancere og forny en forståelse på vort eget område, musikkens.

Vi har med andre ord væsentlige opgaver at varetage, både med at bevare og udvide bevidstheden om og sansen for de æstetiske kvaliteter i musik, og herudover store og i sjælden grad vanskelige opgaver med at sætte disse kvaliteter ind i et bredere forståelsesperspektiv. I alle disse sammenhænge er kunstværket for mig at se den eksemplariske operative platform for musikvidenskaben. Og samtidig den største udfordring m.h.t. det som jeg finder karakteriserer humaniorafeltet mere end f.eks. det socialvidenskabelige: tankekraft og koncentration. (Andre må så eventuelt have andre foretrukne standarder eller se udfordringerne andetsteds.)

Til slut derfor nogle bemærkninger om denne kategori “værk”. Værkets ontologiske status har været diskuteret intensivt, og ofte lægger man sig til rette på Roman Ingardens (1986) bestemmelse af kunstværket som en intentional genstand, hvilket vil sige på dets dobbeltstatus af noget værende og noget bestandigt fornyet, f.eks. gennem opførelse. Det dynamiske i selve begrebet værk er under alle omstændigheder essentielt, bestående i forholdet mellem noget indiskutabelt og noget kontingent, i sammenhængen mellem “tekst” og “læsning” eller mellem en fælles reference og interpretation. Min egen definition af begrebet værk lyder således: Værket er det som

er frembragt én gang for alle. Det er på en måde hvad Umberto Eco har kaldt "den fraværende struktur": man kan tænke sig alle spor af et værk udslettet, udover dét yderst spinkle at det har haft en kendt eksistens; og selv under sådanne omstændigheder eksisterer da dette værk. Denne radikaliserings tjener imidlertid bare det ene formål at relativere værkets eksistens i sig selv, så at sige, til fordel for dets på ethvert givet tidspunkt mulige genkaldelse i form af en interpretation (praktisk eller teoretisk).

Om nu denne omgang med værket vil kunne karakteriseres just som "more of the same": en ophobning af stadigt nye og subjektive tolkninger, det overlader jeg til den enkelte at vurdere. Selv hælder jeg afgjort til en modsatgående opfattelse og finder at meningen med det videnskabelige arbejde med kunstværket er at søge, ud fra den grundforestilling at værket i sin kerne rummer noget uimodsigeligt, noget man kan kalde en sandhed – sådan som Hans-Georg Gadamer henviser til det gennem titlen på hans filosofisk-hermeneutiske hovedværk, *Wahrheit und Methode* (Gadamer 1960) –, og at den til stadighed samme og samtidig konkret ligeså forskellige opgave består i, som Gadamer siger, at "tage tekstens [værkets] sandhed ind over sig". Denne sandhed kan således alene søges i form af en kompleks forening af objektive og subjektive momenter. Fortolkerens opgave bliver en slags Jakobs kamp med englen: "Jeg slipper dig ikke førend du har velsignet mig", eller anderledes udtrykt: jeg slipper ikke for min opgave førend den har opløst sig for mig i en fundamental mening, en mening som – i det mindste for mig – er hævet over det subjektive, har sin faste grund også i værket selv. At denne opfattelse af arbejdet med kunstværket også involverer kategorien "liv" (for mig fortrinsvis i idiografisk perspektiv), det er en erkendelse som har påtvunget sig hver gang opgaven har været intensivt defineret<sup>8</sup>, og det kan vel iøvrigt ikke forekomme overraskende for en generel betragtning.

Jeg tror ikke at denne indstilling til den musikvidenskabelige grundproblematik er under afgørende nedbrydning af senere tilkomne paradigmer, ejheller under kategorien "det sociale liv"s auspicer. Hvis det forekom mig at være tilfældet, så måtte jeg genkalde mig filosofen Hegels kritiske observation i slutningen af 1820'erne, hvor han noterede:

Tanken og refleksionen har overfløjet den skønne kunst. Videnskaben om kunst er derfor langt mere et behov i vore dage end i de tider hvor kunsten som kunst i sig selvborgede for fuld tilfredsstillelse. Kunsten opfordrer os til tænkende betragtning, og vel at mærke ikke med det formål at fremkalde kunst, men at erkende videnskabeligt hvad kunst er.

Dernæst ville jeg så konstatere til min lettelse at Hegels diagnose, som havde en pointe af sandhed i sig, jo bestemt ikke kom til at betyde at det dermed var forbi med kunsten "i sig selv". Og tilsvarende, omsat til dagens situation, ville jeg fortsat kunne

---

8. Jeg henviser til mine betragtninger herover i følgende to sammenhænge: Marschner 1995, s. 19–29 samt Marschner 2002, s. 115–147.

tro på en fremtid for videnskaben om kunst, forstået som arbejdet med mit musikvidenskabelige paradigmes kernebegreb, uanset om nu videnskab om samfundet og "gruppeindividet" (Edström) skulle have "overfløjet den skønne kunstrefleksion", og om der derfor i vore dage langt mere skulle være et "behov" for denne form for videnskab.

Jeg så igår, under min første vandring i Göteborg, at man her i staden for tiden skilter med en række mottoer for den igangværende kunstbiennale. Én af disse sentenser lyder, næsten paradigmatiske (og er det mon mere typisk Göteborgsk?): "Verkligheten överträffar konsten". Jeg vil være tilbøjelig til at dekonstruere dette aperçu og udtale forholdet således: *Konstens verklighet överträffar verklighetens*. Og dette nødvendiggør for mig kunstvidenskab, følgelig også musikforskningen.

### Referencer

- Cook, Nicholas 1998: *Music. A Very Short Introduction*. Oxford.
- Dahlhaus, Carl 1977: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln.
- Edström, Olle 2002: *En annan berättelse om den västerländska musikhistorien och det estetiska projektet*. Göteborg.
- Gadamer, Hans-Georg 1960: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen.
- Habermas, Jürgen 1974: *Vitenskap som ideologi*. Oslo.
- Hauge, Hans 2002: "Indføring i universitetet." i: *Information & Debat*. Aarhus Universitet d. 2. september 2002.
- Ingarden, Roman 1986: *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. London.
- Karlsson, Henrik 2002: "Musikvetenskaplig förmedling." i: T.H. Hansen (ed.): *13th Nordic Musicological Congress Aarhus 2000. Papers and Abstracts*. Århus.
- Kuhn, Thomas S. 1962: *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago.
- Locke, Ralph P. 1999: "Musicology and/as Social Concern: Imagining the Relevant Musicologist." i: N. Cook & M. Everist (eds.): *Rethinking Music*. Oxford, s. 499–530.
- Marschner, Bo 1995: "Zum Verhältnis von Persönlichkeit und Werk Anton Bruckners in C. G. Jung'scher Sicht." i: *Bruckner-Symposion 1992. Bericht*. Linz, s. 19–29.
- Marschner, Bo 2002: Kapitel II: "Einführung und Abstraktion." i: *Zwischen Einführung und Abstraktion. Studien zum Problem des symphonischen Typus Anton Bruckners*. Århus, s. 115–147.
- Schmidt, Lars-Henrik 1999: *Diagnosis I. Filosoferende eksperimenter*. København.

## Summary

### *'Work' and 'Life' as (Contradictory?) Musicological Fundamentals*

In this paper, the two words emphasized in the title, (art)work and life are not to be understood in their usual meaning as basic concepts in the literary genre of the bio/monography. Instead, they stand as a designation of two fundamental attitudes to the theory and practise of musicology in general. For some time, the traditionally dominant concentration of musicology on the interpretation of musical artifacts seems to have been challenged more and more by various alternative approaches which are defined by a fundamental concept of music's social context. This, however, is not without problematic implications for aesthetic studies, including musicology, provided that the art work, the main category of aesthetics since the late 18th century, still deserves to retain its privileged position in relation to a general aisthesis, the faculty of sensing, resulting in characteristics such as aesthetic reactions or strategies, discussions of tastes and, ultimately, designations of life-styles emanating from such conditions.

The contribution of this lecture is to be read as a declaration of a scholarly programme. Its subjective character is in some way determined by a foreign author's (self-imposed) task of articulating his impression of the rather strong opposing paradigms active in the Swedish musicology of today. At the same time, however, an objectively aspiring distinction is aimed at, by specifying an ontology of the human arts in comparison with its counterpart, a metaphysics of the social sciences. And in the face of musicology with its generally uncontested and secured place within the Humanities, some arguments are given for an option of the superiority of the discursive (humanistic) metaphysics rather than the ontological, fact-based metaphysics of the social sciences. What is meant thereby are qualities like: penetration, stringency, immanent discussion, openness, and a stressing of the never fully achieved goal of the aesthetic investigation.



